

1620377
. A.
. Cb.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

AU FIL DE PROMENADES, D'EXPÉRIENCES ET DE MATÉRIAUX :
ÉCRIRE DES PATCHWORKS À PARTIR DES TEXTILES RÉCUPÉRÉS SUR LA RUE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

KESSO LINE SAULNIER

JUIN 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie premièrement mon directeur de recherche, David Tomas, de son soutien, ses encouragements et la richesse de ses contributions tout au long de la maîtrise, qui m'ont permis d'évoluer dans ma pratique artistique. Sa bonne humeur et sa sérénité m'ont également grandement bénéficié, ainsi que tous ses conseils.

Je remercie les professeur-e-s et mes collègues de maîtrise pour leurs commentaires et toutes les discussions qui m'ont permis de me questionner différemment sur mon travail, ainsi que Barbara Wall et Carole Dubois qui ont rendu l'expérience de maîtrise agréable.

Je remercie le Centre Canadien d'Architecture d'avoir accepté d'accueillir mon projet *Rues en Patchworks* dans le cadre de l'exposition ABC : MTL, ainsi que les membres du jury pour l'intérêt qu'elles et ils ont porté à mon projet et pour leur participation à ma soutenance.

Je remercie Astrid Beau pour son soutien et son amour, sa présence tout au long du projet, et ses multiples contributions dans ma vie et dans mes projets artistiques, autant en terme de partage d'espace, de ce projet qui a débordé dans notre quotidien, qu'en terme de confiance et de solidarité, et aussi, d'aide à l'accrochage, à la documentation de mes œuvres et à la relecture du mémoire.

Je tiens également à remercier mes parents, Johanne Sauvé et Paul Clermont pour tous leurs encouragements et leur soutien matériel tout au long de la maîtrise, ainsi que mon oncle François Sauvé pour sa contribution financière.

Je remercie Guillaume Clermont, mon collègue de maîtrise, artiste et commissaire, de m'avoir permis de participer à deux expositions qu'il a co-commissariées.

Je remercie Mayssan Charafeddine pour ses ballades de *dumpsterdiving*, ses conversations politiques et sa contribution de matériaux provenant de la rue.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vii
LISTE DES FIGURES	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
AUTOUR DES OEUVRES	6
1.1 INTRODUCTION	6
1.2 ESPACES DE TRAVAIL	6
1.2.1 La rue	6
1.2.2 La buanderie	12
1.2.3 L'atelier	14
1.2.4 Le parc	19
1.3 ARCHIVES	22
1.3.1 Contextualisation	22
1.3.2 Évolution de mes archives	23
1.4 CONCLUSION	28

CHAPITRE II

PROJETS MATHÉMATIQUES29

2.1 INTRODUCTION29

2.2 4096 POSSIBILITÉS29

2.2.1 Influences29

2.2.2 Structure31

2.2.3 Intentions33

2.3 4096 SITUATIONS34

2.3.1 Influences34

2.3.2 Structure37

2.3.3 Intentions39

2.4 CONCLUSION44

CHAPITRE III

PROJETS PORTRAITS45

3.1 INTRODUCTION45

3.1.1 Mise en contexte des projets45

3.1.2 Héritages et influences46

3.2 PATCHWORKS PORTRAITS48

3.2.1 Porter des vêtements trouvés48

3.2.2 Description du projet *Patchworks portraits*51

3.2.3 Influences	53
3.2.4 Entre présentation et discours/ entre constat et critique	55
3.3 RUES EN PATCHWORKS	59
3.3.1 Description du projet	59
3.3.2 Influences du Gee's Bend	64
3.3.3 Écritures	69
3.3.4 Trajets	74
CONCLUSION	76
BIBLIOGRAPHIE	78

RÉSUMÉ

Durant la maîtrise, je me suis promenée dans la ville les jours de collecte d'ordures, à la recherche de matériaux textiles à utiliser dans mes projets artistiques. Suivant la grille méthodique des rues d'un quartier, j'ai photographié et/ou récupéré ces textiles qui se trouvaient dans des sacs, des boîtes, des poubelles, ou à même le trottoir, que j'ai ensuite transformés en patchworks.

Afin d'être plus intimement impliquée dans ce projet, j'ai remplacé mes vêtements, pendant deux ans, par des vêtements trouvés sur la rue. La source de mes matériaux étant centrale dans mon projet, j'ai aussi développé un système d'archivage de ceux-ci à travers l'échantillonnage de chaque textile utilisé dans mes oeuvres, que j'ai accompagné d'une légende détaillant ses diverses «origines» : lieu de fabrication, matériaux, marque, état et type de textile; date, lieu et contexte de trouvaille du textile.

En lien direct avec l'histoire du recyclage de vieux vêtements convertis en couvertures (triés, découpés, puis cousus ensemble), j'ai privilégié la technique du patchwork (l'assemblage de tissus disparates) pour mes œuvres. Variations multiples sur le thème du patchwork, mes projets ont proposé différentes explorations (esthétique, politique, conceptuelle, mathématique, littéraire) et mises en valeur des textiles récupérés sur la rue.

J'ai utilisé le patchwork comme site d'exploration et de retranscription de mes diverses expériences de collecte. J'ai exploré les possibilités du langage textile, et me suis questionnée sur les techniques d'écriture textile dans mes gestes et mes actes de couture et de leurs traces dans mes patchworks. J'ai aussi développé des projets littéraires, en lien avec mes patchworks et mes expériences dans la ville.

Mots clés : Patchwork, écriture textile, couture, poubelles, collecte, rue, intimité, vêtements, archive

LISTE DES FIGURES

1.1 <i>Pigeons</i> , photographie, 2011	7
1.2 <i>Scène de ruelle</i> , dessin aux feutres, 2010	8
1.3 <i>Flots</i> , photographie, 2011	8
1.4 <i>Soirée d'hiver</i> , dessin aux feutres, 2011	11
1.5 <i>Bucanderie</i> , photographie, 2010	12
1.6 <i>Sans titre</i> , photographie, 2010	13
1.7 Photographies d'atelier, 2010	14
1.8 <i>Servez-vous</i> , installation, 2011 (Circa)	15
1.9 <i>Servez-vous</i> , installation, 2011 (Circa)	16
1.10 <i>Déménagement</i> , photographie, 2011	17
1.11 <i>Atelier maison</i> , photographie, 2011	17
1.12 <i>Atelier maison 2</i> , photographie, 2012	18
1.13 <i>Improvisation</i> , photographie, 2011	18
1.14 <i>Sans titre</i> , patchworks, 2011	19
1.15 <i>Sans titre</i> , photographie, 2011	20
1.16 Une pause au parc, crédit photographique : Paul Clermont, 2011	21
1.17 <i>Archive photographique</i> , 2010	23
1.18 <i>Sans titre</i> , photographie, 2010	24
1.19 <i>Archive patchwork</i> , 2010	25
1.20 <i>Archive de Servez-vous</i> , crédit photographique : Andréanne Godin et Guillaume Clermont, 2011 (Circa)	26

1.21 Archive et performance, 2011	27
2.1 Carrés de «housetop» et de «logcabin», dessinés et désignés selon les motifs des courtepointes de la communauté du Gee's Bend en Alabama (Arnett et al., 2002)	30
2.2 Courtepointe collaborative des étudiant-e-s des cours <i>Fibres 340/480</i> , sous la direction de Barbara Todd, crédit photographique : Barbara Todd, 2008	30
2.3 Patron de «logcabin» et détail d'un carré de <i>4096 possibilités</i> , 2012	31
2.4 <i>4096 possibilités</i> , esquisse préparatoire, 2011	32
2.5 Les trois premiers patchworks de <i>4096 possibilités</i> , photographie, crédit photographique : Astrid Beau, 2011	33
2.6 Carré bi-latin orthogonal d'ordre 10 (Audin, 2010) / <i>4096 possibilités</i> , patchwork # 1/64, 2011	35
2.7 Carré bi-latin orthogonal d'ordre 10, dessiné par Georges Perec qui l'a utilisé pour composer <i>La vie mode d'emploi</i>	36
2.8 <i>4096 possibilités</i> , carré # 32 /4096 (2-10) , 2012	37
2.9 <i>4096 possibilités</i> , carré # 43/4096 (3-12), 2012	38
2.10 <i>Automne</i> , photographie, 2010	41
2.11 <i>Sans titre</i> , photographie, 2010	42
3.1 Habit africain envoyé de Guinée par ma mère (1999) / Courtepointe du Gee's Bend faite par Aolar Mosley, ca.1955 (Arnett et al., 2002)	47
3.2 Mayssan Charafeddine <i>dumpsterdivant</i> dans un container, à la recherche de nourriture, photographie, 2012	49
3.3 <i>Patchworks portraits</i> , installation, 2011 (Uqam)	52
3.4 <i>Patchwork portrait</i> # 1/8, 2011 / Courtepointe du Gee's Bend faite par Gearldine Westbrook, ca 1960 (Arnett et al., 2002)	53
3.5 <i>Patchwork portrait</i> # 2/8, 2011 / Courtepointe du Gee's Bend, faite pas Essie Bendolph Pettway, 1973 (Arnett et al., 2002)	54
3.6 <i>Patchwork portrait</i> # 3/8, 2011	55

3.7 Patchwork portrait # 4/8, 2011 « <i>That makes me feel all wiggly</i> », « <i>Athletics</i> », « <i>Wilson</i> »	57
3.8 Patchwork portrait # 5/8 « <i>Price 31</i> », « <i>I love New York</i> », « <i>Votre poids santé.ca</i> », « <i>porn star</i> », « <i>your girl / my girl</i> », « <i>le dodo sportif</i> »	57
3.9 Patchwork portrait # 6/8 : « <i>Camp de perfectionnement Elite</i> », « <i>American Eagle Outfitters</i> », « <i>Element Organic</i> », « <i>Standard and Tradition</i> », « <i>Board style</i> », « <i>The City is Mine</i> », « <i>Skate America</i> », « <i>The thin line between art and crime</i> », « <i>Sports 47</i> », « <i>Powertek</i> »	58
3.10 Patchwork portrait # 7/8 : « <i>Dropkick Murphys/ Barroom Hero</i> », « <i>The American Society for Virology/ 23rd annual Meeting</i> », « <i>St Bernie's Karaoke Nite</i> », « <i>Hair of the Dog Brewing Company (Loyal, Faithfyl, Pure, Wet Nose)</i> »	58
3.11 Patchwork portrait # 8 / 8 : « <i>EBGB</i> », « <i>Pretty Girl</i> »	59
3.12 <i>Timelines</i> , installation, 2006 (Université Concordia)	61
3.13 <i>Rues en patchworks</i> , 2012	65
3.14 Patchwork de la rue Saint-Dominique, 2012	66
3.15 Patchwork de la rue Rivard, 2012	68
3.16 Création d'une bordure, crédit photographique : Astrid Beau, 2012	72
3.17 Point de feston, scan, 2012	73

INTRODUCTION

Avant la maîtrise, j'utilisais la broderie comme un outil narratif, enregistrant avec du fil, sur de longues bandes textiles se déroulant comme des pellicules de film, mes expériences et interactions quotidiennes avec les gens de mon entourage. J'exerçais une forme de contrôle sur les émotions et les gens qui traversaient ma vie en les fixant sur des bouts de tissu. Ce travail obsessif de la mémoire, qui passait par l'archivage quasi-systématique d'événements quotidiens souvent banals, répondait à l'absence d'une partie de ma mémoire familiale.

Ancrée dans une pratique à la fois artisanale et féministe, je dépassais les frontières du texte écrit en créant des œuvres dont les images pouvaient se lire, mais je ne considérais pas les tissus comme des textes en soi: je réservais tout pouvoir narratif au contenu iconographique de mes broderies.

La maîtrise m'a permis d'élargir ma conception du texte aux textiles, en changeant de techniques, passant de la broderie à la main à la couture à la machine. Ce déplacement de territoires, du tissu brodé (travail de surface) au patchwork cousu (travail de structure), m'a permis d'expérimenter avec un langage abstrait, sans toutefois évacuer l'aspect narratif de mon travail, reporté ailleurs. Nourrie de lectures, de recherches pratiques et d'expériences multiples, j'ai découvert dans la couture un geste et un acte d'écriture: «We consider needlework not as an *alternative* to discourse, but as a *form of* discourse; that is, we think of the needle *as* the pen.» (Pristash, Schaechterle et Wood, 2009)

J'ai privilégié le patchwork comme site d'exploration, en raison de la particularité de mes matériaux: ayant découvert en me promenant dans la ville, quelques mois avant la maîtrise, une source accessible et diversifiée de textiles dans les rues, les jours de collecte d'ordures, placés dans des sacs, des boîtes, des poubelles ou à même le trottoir, j'ai redirigé mes activités vers la collecte de textiles sur la rue et leurs transformations en projets artistiques. Je voyais dans ces tissus la possibilité d'une relation tactile, intime avec la ville puisque je ramassais le linge, les draps, les nappes, les couvertures de ses habitant-e-s... Le patchwork m'a permis de

relier ensemble cette grande disparité de tissus et d'entrer en continuité avec les traditions de recyclage de vieux vêtements, découpés, puis convertis en couvertures. (Archambault, 1986)

Il est nécessaire, avant de poursuivre sur mon projet de maîtrise, de clarifier certains termes: la courtepointe, en tant que couverture superposant plusieurs couches de tissus et de rembourrage (souvent trois), reliées ensemble par des piqûres ou par des fils noués, se distingue du patchwork, défini dans le *Petit Robert* comme étant un «Tissu fait de morceaux disparates cousus les uns aux autres.» (Petit Robert, 2006) Le terme *patchwork* peut référer à une ou à plusieurs épaisseurs de tissus, désignant ainsi soit une technique d'assemblage, soit un objet fabriqué en utilisant cette technique. Sue Prichard, dans son introduction de *Quilts 1700-2010 Hidden Histories, Untold Stories*, différencie les techniques de couture du patchwork de celles de piqûre de la courtepointe en accordant à chacune une spécificité fonctionnelle : «Two distinct crafts with their own separate histories, patchwork was based on a functional need to extend the working life of clothing and domestic goods, whereas quilting provided both warmth and protection.» (Prichard, 2010)

Durant la maîtrise, j'ai majoritairement créé des patchworks composés d'une épaisseur de tissu, proposant dans leurs constructions, différentes pistes d'exploration (esthétique, politique, mathématique, identitaire).

Mes patchworks, par leurs formats et les techniques de couture utilisées, maintenaient une connexion esthétique avec les courtepointes traditionnelles. L'anonymat de mes matériaux contrastait cependant avec la spécificité des textiles employés dans les courtepointes traditionnelles, aux dimensions commémorative et relationnelle. (Gordon et Horton, 2009)

Plutôt que d'exprimer une généalogie familiale sous forme d'*archive* textile, ou d'incarner des *connexions* personnelles, mes patchworks constituaient une cartographie textile de la ville, une archive des tissus jetés, offerts ou abandonnés sur la rue, et aussi, simultanément, une cartographie de mes trajets dans la ville. La particularité des rues d'un quartier, ainsi que mes diverses expériences de collecte, relatées en textes et en textiles, ont remplacé cette intimité humaine dans mes patchworks.

Pendant un peu plus d'un an, j'ai développé un rituel quasi-hebdomadaire de promenades dans la ville, en quête de matériaux pour construire mes œuvres. Suivant la grille méthodique des rues d'un quartier, géométrie de parallèles et de perpendiculaires, ou encore, improvisant mes parcours, je photographiais des paysages d'ordures et/ou je récupérais des textiles que je nettoyais ensuite dans des buanderies de quartier. Établissant une première forme d'intimité tactile, dans une chaîne de processus tactiles intimes allant de la rue à l'atelier, en pliant les vêtements que j'avais trouvés, je les apportais ensuite chez moi pour les trier, renouant en plusieurs aspects avec les traditions de recyclage textile :

La première étape est commune à toutes les techniques de récupération des textiles : il s'agit de ramasser les tissus ou les guenilles provenant généralement de vieux vêtements afin qu'ils soient réutilisés ultérieurement. Le plus souvent, les artisanes classeront les textiles par degré d'usure, par texture et par couleur. (Archambault, 1986)

J'ai divisé mes textiles en deux grandes catégories : vêtements à porter et matériaux à transformer. Souhaitant m'engager plus intimement dans mon projet de maîtrise, j'ai remplacé l'ensemble de mes vêtements pendant deux ans (du 6 septembre 2010 au 6 septembre 2012), par des textiles trouvés sur la rue, terminant celle-ci par une série de patchworks représentant chacun les rue, avenue ou boulevard où j'ai prélevé les vêtements.

En ce qui a trait à la classification des textiles comme matériaux, j'ai défait et refait des tris en fonction de mes différents projets artistiques, les rangeant parfois par couleurs (monochromes, couleurs chaudes/couleurs froides), par techniques employées (textiles faits à la main), par rues, par contenu iconographique... Dans mes tris, j'ébauchais des pistes d'investigation, j'évaluais mes possibilités, j'élaborais des idées de projets, je mesurais leur faisabilité, apparentant ma démarche à celle du *bricoleur* de Levi-Strauss, telle que citée par Judy Elsley :

a marginal figure who transforms the materials the world has rejected, turning "back to an already existent set made up of tools and materials, to consider or reconsider what it contains and, finally and above all, to engage in a sort of dialogue with it, and, before choosing between them, to index possible answers which the whole set can offer to his problems" (Elsley, 1996, citant Levi-Strauss, 1966).

Finalement, souhaitant préserver la mémoire de tous les textiles que je ramassais, je les ai archivés systématiquement, détaillant leurs diverses «origines» : lieu de fabrication, matériaux, marque, état et type de textile; date, lieu et contexte de trouvaille du textile.

Les projets présentés dans ce mémoire témoignent d'une multiplicité de questionnements à partir des textiles récupérés de la rue et de leurs divers potentiels. Ces questionnements sont posés par le biais du patchwork à travers mes actes d'assemblage et mes choix de tissus. Chaque projet artistique propose un point de vue différent sur mes matériaux. Des projets littéraires évoquent les sites et les actes invisibles qui tissent mes projets artistiques, tels que les expériences de collecte sur la rue, l'espace de la buanderie, le travail d'atelier...

Ce mémoire émet une double réflexion sur les patchworks et sur leur processus de construction, approche qui reprend à la fois l'exercice des séminaires de maîtrise et les méthodes de recherche théorique féministe contemporaine en textiles. En effet, durant la maîtrise, j'étais invitée à analyser mon *processus de création* en le déconstruisant, particulièrement dans le cours de Mario Côté. En ce qui a trait aux travaux féministes contemporains en textiles, ceux-ci redirigent l'emphase de leur recherche, ce que Maureen Daly Goggin explique ainsi :

given its focus on material strategies and objects, *Women and the Material Culture of Needlework and Textiles* also contributes to a growing body of scholarship that might best be called a *material turn* - a turn of attention to material objects and practices conducted by scholars who have traditionally focused solely on texts. (Goggin, 2009)

Ce mémoire sera divisé en trois chapitres. Le premier chapitre délimitera, dans un premier temps, mes différents espaces de travail, à savoir, la rue, la buanderie, l'atelier et le parc, et dans un deuxième temps, l'évolution de mes méthodes d'archivage, utilisées pour chacun de mes projets textiles. Le second chapitre analysera un projet mathématique composé en deux temps : premièrement, un projet artistique intitulé *4096 possibilités*, puis son adaptation littéraire, intitulée *4096 situations*. Un troisième chapitre sera consacré à deux projets portraits intitulés respectivement *Patchworks portraits* et *Rues en patchworks*. Il traitera notamment des liens esthétiques qui unissent mes patchworks et les courtépointes de la

communauté africaine-américaine du Gee's Bend. Ce chapitre abordera également les actes d'écriture textile de ces deux projets.

AUTOUR DES ŒUVRES

1.1 INTRODUCTION

Ce chapitre revient d'abord sur mes différents espaces de travail, puis de l'histoire de mes archives. Des photographies témoignent de mon processus créatif et de structure. Les deux parties de ce chapitre, plutôt narratives que théoriques, expliquent le développement de mes actes et de mes pensées. Il s'agit ici de montrer que l'écriture textile n'est pas seulement les questions qui sont traitées dans les chapitres suivants de l'écriture et qui prennent par mes projets artistiques et littéraires.

1.2 ESPACES DE TRAVAIL

Cette partie revient sur quatre différents espaces de travail : le rail, le balcon, l'atelier et le pays, permettant ainsi de mieux comprendre le développement ultérieur de mes projets artistiques. Suivant la distribution géographique des lieux qui composent mes projets, je m'appuierai essentiellement sur des photographies et des dessins pour étudier ces différents espaces. Cette partie sera ensuite au présent, afin de mieux saisir dans l'écriture de mon travail.

1.2.1 Le rail

Le rail est le point de départ de tous mes projets. Elle représente simultanément un espace de promenade, de déplacement et de collecte de matériaux, où se tiennent mes expériences. Ici après les travaux de collecte d'archives de plusieurs questions et je m'y penche sur le rail en particulier, avec les six lieux pour explorer les motifs qui se développent. Mes préoccupations se concentrent sur le rail, qui a une queue de matériaux, souvent aussi ce qui se trouve : l'architecture, les couleurs des maisons, les arbres, les dessins sur les trottoirs.

CHAPITRE I

AUTOUR DES OEUVRES

1.1 INTRODUCTION

Ce chapitre traitera d'abord de mes différents espaces de travail, puis de l'évolution de mes archives. Des photographies donneront au texte son rythme et sa structure. Les deux parties de ce chapitre, plutôt narratives que théoriques, suivront le déroulement de mes actes et de mes pensées. Il s'agit ici de contextualiser l'activité *d'atelier* pour aborder les questions qui seront traitées dans les chapitres ultérieurs du mémoire et qui porteront sur mes projets artistiques et littéraires.

1.2 ESPACES DE TRAVAIL

Cette partie délimitera quatre différents espaces de travail : la rue, la buanderie, l'atelier et le parc, permettant ainsi de mieux comprendre la dynamique interne de mes projets artistiques. Suivant le déroulement chronologique des étapes qui composent mes projets, je m'appuierai essentiellement sur des photographies et des dessins pour aborder ces différents espaces. Cette partie sera narrée au présent, afin de mieux entrer dans le rythme de mon travail.

1.2.1 La rue

La rue est le point de départ de tous mes projets. Elle représente simultanément un espace de promenade, de documentation et de collecte de matériaux où se tissent mes expériences. J'ai appris les horaires de collecte d'ordures de plusieurs quartiers et je m'y promène ces jours-là en particulier, avec un ou deux sacs pour récupérer les textiles qui m'intéressent. Mes promenades ne se limitent pas à une quête de matériaux, j'observe aussi ce qui m'entoure : l'architecture, les couleurs des maisons, les arbres, les dessins sur les trottoirs...

Je me promène avec un carnet de notes et une caméra : je photographie des paysages et des ordures. Je photographie ce qui m'interpelle : la neige, la pluie, les feuilles qui tombent des arbres, les sacs débordant d'ordures, les maisons, les cordes à linge des ruelles, les pigeons sur le trottoir...



Figure 1.1 *Pigeons*, photographie, 2011

Je ne photographie pas les gens. En revanche, ceux-ci se retrouvent parfois dans mes dessins. Je ne suis généralement pas très sociable, mais il arrive que quelques fois sur la rue, lors de rassemblements ponctuels de gens autour d'un amas d'objets jetés ou offerts, des conversations fluides, auxquelles je participe, se développent sans effort. Une certaine complicité naît de ces expériences de partage d'espace et d'objets : les anecdotes et les rires fleurissent, pour se dissoudre ensuite dans la ville avec la dispersion des gens. Je tente de préserver un peu plus longtemps cette mémoire d'un instant dans des dessins aux feutres.



Figure 1.2 *Scène de ruelle*, dessin aux feutres, 2010

En regardant la ville, je développe des fantasmagories, par exemple, j'apparente les poteaux et les fils électriques à des mâts et des cordages de bateaux, les piles de sacs, de boîtes et de déchets à des flots, des débordements...



Figure 1.3 *Flots*, photographie, 2011

Ce regard imaginaire sur la ville m'inspire le poème *La promeneuse ivre* qui prend source dans le poème *Le bateau ivre* d'Arthur Rimbaud (Rimbaud, 1870). Dans *La promeneuse ivre*, je reprends la structure du poème de Rimbaud, à savoir, le même nombre de vers et de strophes (vingt-cinq) et je compose des alexandrins. Je reprends également chaque dernier mot (ou exceptionnellement son homonyme) de chaque vers du poème de Rimbaud, mais je transpose l'univers maritime du *Bateau ivre* à mon univers des poubelles... Je cite un exemple ci-dessous :

Le bateau ivre

Dans les clapotements furieux des *marées*,
Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'*enfants*,
Je courus! Et les Péninsules *démarrées*
N'ont pas subi tohu-bohus plus *triomphants*. (Rimbaud, 1870)

La promeneuse ivre

J'avais suivi les jours, aux rythmes de *marée*
Montante ou descendante, où des jouets d'*enfants*
Se mêlaient aux rebuts, symphonie *démarrée*...
La quête faisait naître un trouveur *triomphant*.

La promeneuse ivre transforme les objets, les expériences et les émotions en fantasmagories : c'est une proposition de parcours alternatif de la ville... Je présente ci-dessous un plus long extrait de ce voyage imaginaire des rues de Montréal :

J'avais depuis longtemps fui la foule *impassible*
Soufflée sur les trottoirs déserts, par des *haleurs*
Invisibles et qui sous mes prunelles *cibles*
Déployaient des déchets débordant de *couleurs*.

Les trottoirs transformés en pontons *maritimes*
Traversés ça et là de poubelles; des *flots*
De boîtes et de sacs les prenaient pour *victimes*
Éclaboussant débris d'objets neufs ou *falots*.

J'étais perdue, ayant quitté tout état *sûr*,
Vacante et éblouie par les sacs vert *sapin*

Bavant en jets, débris, salive et vomissures
Ou textiles jetant sur la rue leurs *grappins*.

Avant les vidangeurs sarclant les sacs, en *trombe*,
Croisant le long des rues mon chemin, tôt le *soir*,
Venaient tous ces rebuts dans des sacs blanc *colombe*;
Jaunes ou bleus ou noirs, si magiques à *voir*.

Les trottoirs accueillait ces épaves *mystiques*,
Dégorgeant de leurs flancs, des tissus *violet*s
Et parfois s'amassaient des loques *très-antiques*
Détachées sourdement de quelque vieux *volet*.

Parfois aussi, noyé de débris, *ébloui*,
Mon regard déterraient un sac, avec *lenteur*
D'une pile et l'ouvrant, découvrait, *inouï*,
Un flot tout en couleurs de textiles *chanteurs*.

Oubliant par moments, punaises, *vacheries*
Des rues, je contemplais les trottoirs, ces *réécifs*
De neige, à fleur d'asphalte où, mirant, bleu *Marie*,
Un ciel à peu près soir chassait le jour *poussif*.

La gueule des camions attrapait en ses *nasses*
Déchets, les avalant comme un *Léviathan*;
Remuant bruits, odeurs, dérangeant les *bonaces*...
Le soir : pluie de rebuts des rues *cataractant*.

Sacs-verts, quêtant aux yeux du soir, reflets de *braise*
Déferlant en amas sur les érables *bruns*,
Délivrant de leurs nœuds d'écume, des *punaises*,
Ou des déchets en fleurs débridés en *parfums*.

Parfois, suivant le fil des quêtes *électriques*
Une deuxième fois, je croisais dans le *noir*,
Des guenilles battant les trottoirs de leurs *triques*
De couleur, renversées d'un sac en *entonnoir*.

En me promenant, j'observe le rythme des objets que je croise sur la rue, par exemple, un soir d'hiver, j'écris ceci :

Sur les rues des sapins. Des sapins entre les arbres vivants : de la nature morte devant toutes les maisons du quartier. Un ciel bleu jeans délavé. Le silence des gens qui vivent chez eux : le silence d'une nuit d'hiver. Je marche mais je ne veux rien trouver de textile ce soir : si je

trouve, je prends, mais j'ai déjà trop (...) J'évite Saint-André : il y avait trop de textiles la dernière fois... Je n'ai rien ramassé. J'avais ouvert les sacs, les textiles étaient couverts de glace et de moisissure. Ça devait venir d'un sous-sol : des dizaines de sacs remplis de tissus. (...) Je vais où? Vers les rues où il n'y a rien. Une femme prend un petit fauteuil rouge de la rue et monte les escaliers pour rentrer chez elle.

Mes notes sur la rue décrivent aussi mes états psychologiques. Je retranscris mes expériences dans des dessins. Les dessins sont aussi des fantasmagories : j'y déverse en traits de couleurs le trop-plein, la multiplicité de matériaux, d'expériences et de possibilités entrevus sur la rue.



Figure 1.4 *Soirée d'hiver*, dessin aux feutres, 2011

Finalement, j'essaie aussi de capter l'ambiance du silence d'un quartier dont les gens sont ailleurs... Je cherche les petites rues, j'évite les grandes artères : les boulevards. J'entre au cœur d'un quartier, dans les rues à l'abri du bruit. Je me promène souvent en fin d'après-midi, ou le soir.

1.2.2 La buanderie

La buanderie fait le pont entre la rue et l'atelier. J'y nettoie les textiles que je trouve avant de les rapporter chez moi. J'ai en permanence sur moi un ou deux petits sachets de lessive. Je n'y pense pas en me promenant, le matériel est simplement là, me permettant de faire des lavages en tout temps. Je ne veux pas prendre le risque de rapporter chez moi des punaises. Je mets frénétiquement les textiles dans une laveuse, puis, lorsque celle-ci se met en marche, je retrouve mon calme.

En retirant les textiles de la laveuse, je m'attarde à l'odeur du linge propre. Parfois je les mets dans une sècheuse, d'autres fois, je les fais sécher à la maison en les accrochant sur des cordes à linge ou sur un sèche-linge. J'aime plier ces textiles propres et secs, alors que je ne plie jamais mes vêtements, que j'entasse dans un coffre. Je prends davantage soin de mes matériaux.

Je vais à deux buanderies du Plateau Mont-Royal, situées à quelques rues d'intervalle. Je privilégie ces buanderies pour leur caractère anonyme et parce qu'elles sont suffisamment grandes pour que je puisse avoir de l'intimité en faisant mes lavages.



Figure 1.5 *Buanderie*, photographie, 2010

J'ai besoin de cette intimité pour revisiter mes trajets, me remémorer mes expériences, regarder les photographies que j'ai prises ce jour-là. Dans la buanderie, je ne réfléchis pas à ce que je ferai avec les matériaux que je lave: je pense plutôt à ce que je viens de faire.

Pendant les lavages, je m'assieds et j'écris, ou encore, je photographie mon environnement. La buanderie devient aussi un espace fantasmagorique. Celle-ci m'inspire par exemple d'autres strophes du poème de *La promeneuse ivre...*

J'ai cueilli de la rue et laissé, en *dorades*,
Nager quelques tissus dans les hublots *chantants*
Des lavoirs, leurs parfums me soufflant en *dérades*
Loin des rues qui ont fait mon havre par *instants*.

La buée lessivant des vitrines, les *zones*
Du dehors ébloui, de son voilage *doux*,
Détachait le lavoir des lampadaires *jaunes*
Et mettait les contours de la ville à *genoux*.



Figure 1.6 *Sans titre*, photographie, 2010

Ayant pêché des flots de tissus en *querelle*
Des bassins du lavoir, baigné de reflets *blonds*,
Je pliais dans des sacs tous mes bagages *frêles*
Et prenais le trajet des rues à *reculons*.

La buanderie est un lieu de synesthésies: les vapeurs qui embrument l'endroit, les couleurs vives des murs et des vêtements, l'odeur du linge propre et le contact des textiles m'inspirent. C'est un lieu que j'apparente encore une fois aux flots et aux débordements.

1.2.3 L'atelier

Je travaille à la maison, encore par une fois besoin d'intimité. La première année de maîtrise, je transforme une des pièces de mon 2 ½ en atelier. J'installe des tablettes sur les murs, selon un plan que j'ai dessiné, afin d'y placer mes matériaux qui débordent des meubles où ils sont entassés. J'organise mes piles de textiles pas couleurs. Je m'aperçois plus tard que cette organisation complique mon travail d'archivage puisque tous mes vêtements, regroupés précédemment par rue, se trouvent à présent divisés par couleurs.



Figure 1.7 Photographies d'atelier, 2010

La deuxième année de maîtrise, je déménage. Dans ce déménagement, je me défais de la majorité de mes matériaux. Je décide de les offrir dans un contexte artistique, dans le cadre de l'exposition *Pavillon levé, Dix jours à vaincre les mortes-eaux*, commissariée par Guillaume Clermont (un collègue de maîtrise) et par Andréanne Godin (artiste et étudiante de maîtrise à l'Université Concordia).

Servez-vous est une installation composée de vêtements récupérés de la rue, de sacs-verts et d'une archive. Inspirée par mes promenades dans la ville et mes photographies, je reproduis l'esthétique des sacs de vêtements «à donner» sur la rue, dans un contexte de galerie. Les gens sont invités à «plonger dans le tas» pour prendre des vêtements de l'installation et les rapporter chez eux. Des petits mots (*Free*, *Servez-vous* et *à donner*) sont placés un peu partout parmi les sacs. Ceux-ci reprennent les mots que je vois sur la rue.



Figure 1.8 *Servez-vous*, installation, 2011 (Circa)

En galerie, je retrouve la même complicité entre le gens que sur la rue : ils s'offrent mutuellement des vêtements, se recommandent tel ou tel article, s'échangent des pièces de linge, interagissent...



Figure 1.9 *Servez-vous*, installation, 2011 (Circa)

Chaque vêtement à donner est numéroté et archivé. L'archive se trouve sur le mur faisant face à l'installation. Les gens prennent environ sept ou huit sacs de vêtements sur les vingt sacs initiaux. À la fin de l'exposition, je redistribue les vêtements et les textiles restants dans des centres de don et sur la rue. Sur les sacs que je remets sur la rue, j'écris «tout est propre» et «à donner» pour augmenter les chances qu'ils soient récupérés.

Je documente aussi mon déménagement par une série de photographies. Pendant trois semaines, je me promène d'un appartement à l'autre avec un chariot et des sacs. Je reprends les mêmes rues que pour mes quêtes de textiles et j'utilise les mêmes sacs que pour ma collecte de matériaux... J'intègre dans mon déménagement certains des éléments de ma pratique artistique. Tous ces déplacements, qui caractérisent d'ailleurs l'ensemble de mon projet de maîtrise, me donnent envie d'être plus légère, d'avoir moins d'objets... La deuxième année de maîtrise, je ne ramasse presque plus rien sur la rue.



Figure 1.10 *Déménagement*, photographie, 2011

Dans le nouvel appartement, j'utilise la cuisine et la chambre comme espaces de travail. Dans la cuisine, j'installe une planche à repasser et la table de cuisine me sert de table de couture. Je dois continuellement ôter et remettre la machine à coudre sur la table que j'utilise aussi pour découper mes textiles et les épingler ensemble. La table de cuisine devient rapidement « bordélique », envahie par les tissus, les fils, les sacs...



Figure 1.11 *Atelier maison*, photographie, 2011



Figure 1.12 *Atelier maison 2*, photographie, 2012

J'utilise le lit, le plus grand espace de travail de la maison, pour mesurer les dimensions de mes patchworks et les photographier dans leur ensemble. J'utilise aussi cet espace pour composer mes patchworks en disposant dessus les morceaux de tissus découpés.



Figure 1.13 *Improvisation*, photographie, 2011

1.2.4 Le parc

Le parc est un lieu de documentation de mon travail. C'est aussi au parc que mes patchworks se déploient dans l'espace pour la première fois. Je les regarde dans leur ensemble, je vois apparaître une *série*. Je prends du recul sur mes œuvres. Je vois des connexions indétectables en atelier, faute d'espace : des alliances de couleurs, de formes et de motifs d'un patchwork à l'autre. Mon projet se matérialise. Je peux confirmer ou défaire les hypothèses émises en atelier.



Figure 1.14, *Sans titre*, patchworks, 2011

J'emmène toujours quelqu'un pour m'aider à installer mes patchworks dehors, une personne de confiance : un proche. Nous nous déplaçons à pied, avec un chariot et des sacs que nous portons sur nos épaules. Le trajet est souvent très lent. Le chariot et les sacs contiennent tout le nécessaire pour l'accrochage des patchworks et pour leur documentation : les œuvres, une caméra, des pinces à linge, un petit banc ou une chaise...

J'installe mes patchworks dans deux parcs : le parc Jeanne-Mance et le parc Lafontaine. Je photographie mes œuvres durant l'automne et l'hiver, à des moments où les lieux sont déserts. L'été, ceux-ci se transforment respectivement en terrains de tennis et de soccer.

Je me constitue un espace intime, un micro atelier extérieur, avec le chariot, la chaise, les sacs de pinces à linge accrochées aux grilles du parc. J'apprivoise l'espace, je me le rends temporairement familier. Je documente ces situations périphériques, ces moments d'adaptation, ces compositions ponctuelles. J'aime la lenteur du processus d'accrochage, en décalage par rapport au rythme de la ville environnante.



Figure 1.15 *Sans titre*, photographie, 2011

Le système d'accrochage de mes patchworks reprend celui des courtèpointes traditionnelles. Visuellement, dans ces liens d'accrochage, ils revendiquent une parenté avec celles-ci... Ils véhiculent un aspect réconfortant, insolite peut-être sur des grilles de parc, mais faisant référence à cette histoire commune.

Les trottoirs de la ville m'offrent à chaque semaine une multiplicité de matériaux; les parcs me proposent à leur tour un grand espace d'exposition et beaucoup de liberté. Je peux choisir mes jours et mes heures d'accrochage et je n'ai à répondre à personne, puisque les lieux sont déserts. Aidée de la personne qui m'accompagne, j'accroche les patchworks, je les photographie, je les regarde un peu, puis je les décroche. Je demande également à la personne qui m'accompagne de documenter le processus d'accrochage des œuvres.

Mes patchworks établissent des dialogues de forme, de couleurs et de textures avec l'architecture environnante et aussi avec le vent qui décroche les pinces à linge et met mes

œuvres en mouvement. Un rythme s'installe entre mes patchworks et leur environnement, dépendant des conditions météorologiques : de la neige, de la température, de la lumière. Je ne souhaite pas théoriser cette interrelation entre mes patchworks et leur lieu d'exposition que je veux laisser à niveau poétique.

J'appelle exposition cette installation de patchworks qui reçoivent la lumière et le vent, le temps d'une photographie et de quelques instants de contemplation, mais cette exposition n'est dédiée à personne en particulier. Je ne l'annonce pas. Je ne me préoccupe pas de savoir si quelqu'un verra ces patchworks. Pour moi, il s'agit d'un dialogue intime avec le lieu, d'une évaluation personnelle de mon travail... Je savoure la lenteur du temps qui passe. La lenteur de la fin d'un processus de création.



Figure 1.16 Pause au parc, crédit photographique : Paul Clermont, 2011

1.3 ARCHIVES

Cette partie présente l'évolution des méthodes d'archivage de mes matériaux. Elle se développe, comme la partie précédente, autour de photographies qui illustrent mes différentes archives.

1.3.1 Contextualisation

Mes archives emploient toutes la même grille d'informations que je me suis fixée au début de la maîtrise et que j'ai réutilisée pour chaque item textile que j'ai rapporté chez moi :

- #
- type de textile
- matériaux
- lieu de fabrication
- marque
- grandeur
- état (du textile)
- lieu de trouvaille (du textile)
- date de trouvaille (du textile)
- contexte de trouvaille (du textile)

À chaque fois que j'utilise un textile dans une œuvre ou que je le redistribue en l'offrant à un proche, à un centre de don ou en le remettant sur la rue, je l'archive. Le rôle de l'archive est de préserver la mémoire de mes matériaux. Celle-ci fait également travailler ma mémoire puisqu'il peut s'écouler des mois et même des années entre le moment où je récupère un matériau et le moment où je l'utilise. Ainsi, le mot «oublié» se retrouve souvent dans les cases : *lieu, date et contexte de trouvaille (du textile)* des archives. Dans *date de trouvaille*, il m'arrive d'écrire une date précise, comme le 1er juillet; d'autres fois je ne me souviens que d'un mois, d'une saison ou d'une année; de la même manière, dans *lieu de trouvaille*, je me souviens parfois du nom d'une rue, alors que d'autres fois, je ne retiens que le nom d'un quartier.

1.3.2 Évolution de mes archives

Au début, j'ai photographié individuellement mes textiles sur des grilles de parc. Je les accrochais soit à l'aide de pinces à linge, soit sur un cintre. Je numérotais ensuite mes photographies et je transcrivais les informations écrites sur l'ordinateur. Ce processus était très lent. Je dépendais beaucoup de la lumière du jour pour mes photographies, et comme je travaillais l'automne, la qualité de la lumière ne cessait de diminuer. Je n'ai jamais été aussi attentive à la lumière. J'ai remarqué, pour la première fois, cette lumière blafarde, diffuse, que produit l'automne.



Figure 1.17 *Archive photographique*, 2010

L'hiver, le froid et la neige ont entraînés de nouvelles contraintes. La lumière, en revanche, était meilleure. J'ai photographié un peu plus d'une centaine de vêtements, puis j'ai abandonné ce processus qui monopolisait le temps que je voulais dédier à la création de mes patchworks. Également, comme cette archive se faisait en deux mouvements : dans un premier temps, les photographies dehors, puis, la retranscription des informations écrites à la maison, je retardais

sans cesse le processus d'écriture. J'accumulais des sacs de textiles photographiés, mais non archivés.

Dans mes photographies, je cherchais plus qu'une simple documentation de matériaux. Je cherchais un lien avec la ville, je revendiquais un espace personnel... Je choisissais des lieux à la fois publics et en retrait. Par exemple, je m'installais à l'intérieur de terrains de sport. Les gens qui passaient se retournaient souvent vers moi, mais j'avais suffisamment d'intimité pour travailler sans m'en soucier. En plus des matériaux, je photographiais un paysage, un décor... Je ne voulais pas seulement préserver la mémoire de mes matériaux, je voulais aussi préserver la mémoire de leur environnement : les sacs, le chariot, les pinces à linge, tous les objets périphériques qui constituaient le cadre de mes déplacements.



Figure 1.18 *Sans titre*, photographie, 2010

Suite à l'archive photographique, j'ai développé un autre type d'archive textile à partir des matériaux de mes patchworks, elle-même sous forme de patchwork. Cette archive, présentée en partie sur papier et en partie en patchwork, posait des problèmes d'unité à cause de la différence de médiums. De plus, le patchwork d'échantillons textile était composé à partir d'échantillons de plusieurs projets différents, ce qui compliquait les choses.



Figure 1.19 Archive patchwork, 2010

J'ai ensuite composé des cahiers d'échantillons textiles, à partir de feuilles photocopiées (avec la grille d'information citée précédemment) et insérées dans des classeurs. Cette méthode d'archivage me permettait à la fois d'entrer en lien avec les traditions textiles d'échantillonnage et de produire une archive où les textiles et leurs informations écrites se retrouvaient sur la même feuille.

Pour l'installation *Servez-vous*, présentée dans le chapitre précédent, j'ai repris le même processus d'archivage que pour le cahier d'échantillons textiles, en remplissant des grilles de feuilles photocopiées, sans toutefois y ajouter d'échantillons textiles. L'archive était accrochée au mur de la galerie, à l'aide de petites épingles.



Figure 1.20 Archive de *Servez-vous*, crédit photographique : Andréanne Godin et Guillaume Clermont, 2011 (Circa)

Cette archive a provoqué des réactions contraires à mes intentions, de la part du public : par exemple, un critique de journal a interprété la numérotation et l'archivage des textiles comme une manière de contrôler s'il manquait des vêtements à la fin de l'installation :

Servez vous (...) se construit autour d'un tas de vêtements trouvés. À lire la pancarte il n'y a qu'à se pencher et choisir celui que l'on veut emmener. Mais le bras du visiteur est retenu par le strict recensement affiché en face de la pile de linge. Chacun d'entre eux y est décrit et numéroté selon un protocole établi. Ces fripes sont à la fois abandonnées et chiffonnées, rationalisées (sic) et répertoriées. S'il devait n'en manquer qu'un seul cela se verrait immédiatement. (Blanchard, 2011)

J'ai effectivement utilisé ce système de numérotation et d'archivage pour savoir ce que les gens avaient pris durant l'exposition, mais à des fins statistiques plutôt qu'à des fins de contrôle. J'ai fait ce travail de réévaluation de mon archive dans des lieux publics. Je transportais dans une valise les sacs de textiles restants de l'exposition, je m'installais à une table (dans un café, à l'université...), je sortais chaque textile des sacs et je cochais son numéro dans mon archive. J'ai fait de ce travail une performance, que j'ai écrite au fur et à mesure qu'elle se déroulait et dont je présente un extrait ci-dessous :

Je fais l'archive en public. Au début, ça me complexe. J'ai besoin d'intimité. Je fouille dans les endroits intimes des vêtements, j'expose des bas troués, du linge déchiré, des sous-

vêtements tachés, de la lingerie. J'écris derrière une montagne de vêtements. Le gens me regardent lorsqu'ils passent à côté de ma table. Et puis tout à coup, je théâtralise mes gestes, je fais une mise en scène bordélique de mon tas de textiles. Je vide des sacs de vêtements, de bouts de tissus sur la table, je ralentis mes mouvements. Je note méthodiquement chaque textile sur mes feuilles d'archive. C'est comme au bingo : je dis les chiffres à voix haute et je les coche sur la feuille. (...) Dans cette théâtralité, je ne suis plus mal à l'aise : je me distancie de moi-même. J'établis un rituel : je prends un vêtement, j'ai ma liste, je la coche. J'invente un système logique à une pile de déchets ressuscités. Je prends les tissus frêles, je les tends vers la lumière comme de la dentelle fine. Je n'établis aucune hiérarchie entre la lingerie tachée et les camisoles de marque : tout est à donner. (...)



Figure 1.21 Archive et performance, 2011

Ma dernière archive est en cours de complétion. Elle accompagne une série de patchworks qui ont été présentés au Centre Canadien d'Architecture pour mon exposition de fin de maîtrise. Cette archive se situe entre livre d'artiste et cahier d'atelier. Pour la composer, j'ai acheté des feuilles de papier de qualité que j'ai pliées en deux. Je couds individuellement mes échantillons textiles, à la main et avec le même fil que celui employé pour les patchworks. Les feuilles de l'archive seront reliées en six petits cahiers constitués de couvertures en tissus,

chaque cahier représentant un des six patchworks de la série. En ce qui a trait à la grille d'informations, je n'écris que les informations qui sont disponibles plutôt que d'écrire *non indiqué* ou *oublié*, ce qui évite les redondances.

Le Centre Canadien d'Architecture n'a pas voulu présenter l'archive, la jugeant trop fragile pour être feuilletée par le public comme je le souhaitais, et préférant présenter des œuvres finies plutôt qu'un travail d'atelier.

1.4 CONCLUSION

Pour conclure avec ce premier chapitre, j'ai utilisé une multiplicité d'espaces de travail, privés et publics, en conservant toutefois le même état d'esprit : un besoin d'intimité dans mes processus de collecte, de nettoyage, de documentation et de création. Chaque espace de travail était choisi et organisé en fonction de ce besoin. En ce qui a trait à l'archive, celle-ci a pris plusieurs formes, tout en utilisant la même grille d'informations, établie au début de la maîtrise, pour préserver la mémoire de mes matériaux. Je passe à présent à mes projets artistiques et littéraires.

CHAPITRE II

PROJETS MATHÉMATIQUES

2.1 INTRODUCTION

Ce chapitre portera sur un projet mathématique développé premièrement en textiles, puis adapté à un système d'écriture. J'évoquerai d'abord le projet textile intitulé *4096 possibilités*, montrant comment j'ai utilisé un système mathématique pour épuiser les possibilités de faire varier un motif de courtepointe traditionnel. Je traiterai ensuite du projet littéraire intitulé *4096 situations*, calqué sur la structure du projet textile et évoquant mes diverses expériences de collecte ainsi que tous les processus de création impliqués dans le projet. Je montrerai également comment j'ai été influencée par l'Oulipo (un mouvement littéraire alliant écriture et mathématiques) et par le livre *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec pour composer mes textes.

2.2 4096 POSSIBILITÉS

2.2.1 Influences

Pour le projet *4096 possibilités*, je suis partie d'une interprétation du mot *variation* que je retrouvais souvent dans le livre sur les courtepointes africaines-américaines du Gee's Bend (Arnett et al., 2002). Ce mot était employé pour décrire l'approche improvisationnelle de ces courtepointes. En voyant le mot *variation* écrit au singulier, je me suis demandée combien il pouvait y avoir de *variations* possibles à partir d'un patron de courtepointe que j'aurais sélectionné. J'ai choisi le patron utilisé pour le motif *logcabin*. Je dois préciser les termes *patron* et *motif* : les agencements de couleurs créent différents *motifs*; un même *patron* offre une multiplicité de possibilités, dont certaines ont des noms : le *logcabin*, le *housetop*...

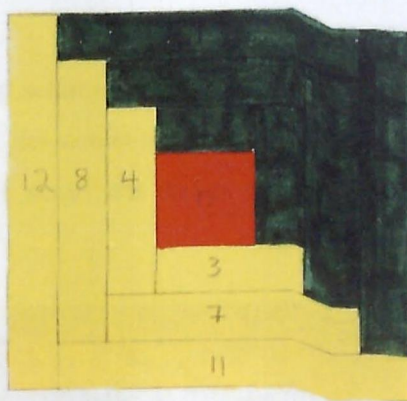
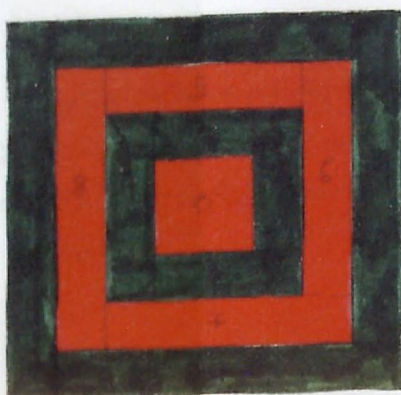


Figure 2.1 Carrés de «housetop» et de «logcabin», dessinés et désignés selon les motifs des courtepointes de la communauté du Gee's Bend en Alabama (Arnett et al., 2002)

J'avais déjà expérimenté avec le *logcabin* dans un cours universitaire sur la courtepointe, enseigné par Barbara Todd à l'Université Concordia. Barbara avait demandé à chaque étudiant-e de la classe de composer deux carrés de ce motif, destinés à être assemblés dans une courtepointe collaborative.



Figure 2.2 Courtepointe collaborative des étudiant-e-s des cours *Fibres 340/480*, sous la direction de Barbara Todd, crédit photographique : Barbara Todd, 2008

2.2.2 Structure

Pour mon projet, je me suis fixée deux critères : le patron serait composé d'un carré central et de 12 morceaux et il y aurait 2 couleurs contrastantes : des couleurs froides et des couleurs chaudes. Le carré central, d'une troisième couleur, ne serait pas inclus dans les calculs mathématiques.

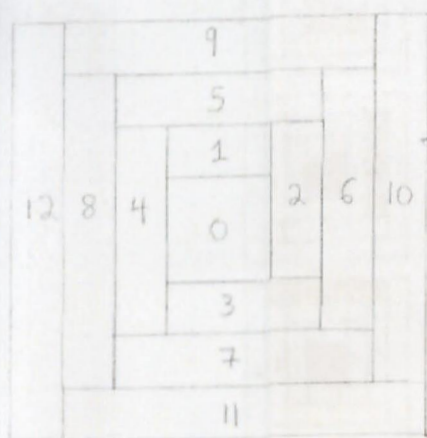


Figure 2.3 Patron de «logcabin» et détail d'un carré de 4096 possibilités, 2012

J'ai demandé de l'aide pour les calculs mathématiques qui ont été faits par Astrid Beau :

2 couleurs, 12 morceaux : $2^{12} = 4096$

Il y a donc 4096 possibilités de composer des motifs différents à partir de ce patron. J'ai ensuite dessiné à la main l'enchaînement des possibilités, dans une relation d'ordre lexicographique, suivant le conseil d'Astrid Beau, en coloriant de la manière suivante, les morceaux numérotés de 0 (le carré central) à 12 : 0; 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 1-2; 1-3; 1-4; 1-5; 1-6; 1-7; 1-8; 1-9; 1-10; 1-11; 1-12; 2-3; 2-4...

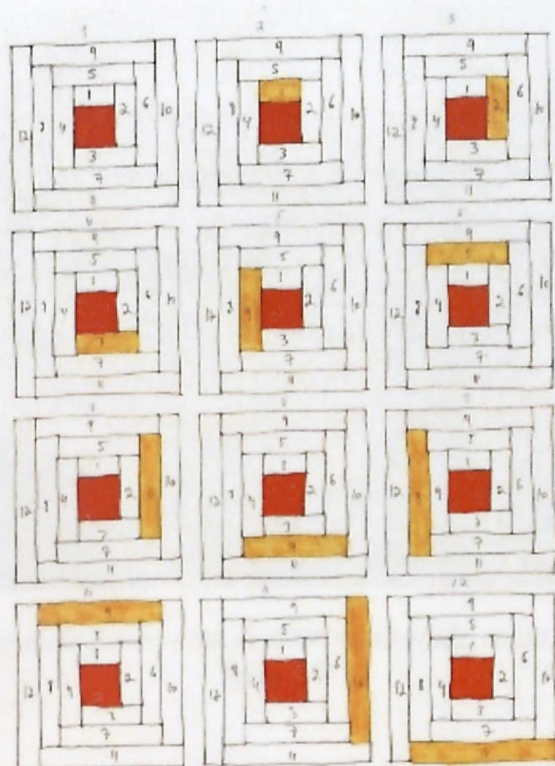


Figure 2.4 4096 possibilités, esquisse préparatoire, 2011

Le projet 4096 possibilités est en cours. J'utilise des couleurs froides/chaudes pour les douze morceaux. Le carré central peut être de couleur froide, chaude ou tiède. Cette approche me permet ainsi de recycler des bouts de tissus trop petits pour être utilisés pour les douze morceaux et de ne pas immédiatement épuiser mon stock de couleurs froides et chaudes en utilisant aussi des couleurs tièdes. J'assemble soixante-quatre carrés en patchworks de deux mètres par deux mètres. Il y aura donc soixante-quatre patchworks en tout ($64 \times 64 = 4096$).



Figure 2.5 Les trois premiers patchworks de *4096 possibilités*, crédit photographique : Astrid Beau, 2011

2.2.3 Intentions

4096 possibilités est à la fois une exploration visuelle sous forme d'un dialogue de couleurs vives et contrastantes et un questionnement critique à travers la diversité et le caractère inattendu des matériaux qui se retrouvent sur la rue (on s'attendrait à trouver des textiles décolorés), ceux-ci étant parfois offerts, mais aussi dissimulés. Dans une entrevue réalisée avec l'activiste et documentariste Mayssan Charafeddine, qui récupère des objets et de la nourriture dans les poubelles, je lui ai posée la question suivante : Est-ce que tu as un point de vue critique sur la manière dont les ressources sont jetées sur la rue? Elle y a répondu ainsi : «c'est bien fait pour les trucks (*camions*) de poubelles, dans des sacs fermés noirs, mais c'est pas idéal pour les scavengers (*glaneurs*).» (Charafeddine, 2012)

L'orchestration de ces textiles aux couleurs vives et attrayantes est aussi une invitation à explorer les potentiels de la récupération d'objets dans les poubelles...

2.3 4096 SITUATIONS

2.3.1 Influences

4096 situations est un projet littéraire, né du besoin d'évoquer le projet artistique *4096 possibilités*, dans une forme plutôt narrative que théorique. *4096 possibilités* combinant mathématiques et textiles, j'ai cherché une forme littéraire qui, en parallèle, allierait mathématiques et écriture. J'ai découvert l'Oulipo :

L'Ouvroir de littérature potentielle (OULIPO), fondé par Raymond Queneau et François Le Lionnais en 1960, regroupe mathématiciens et littéraires travaillant ensemble sur des structures littéraires à partir essentiellement de trois axes : l'utilisation de la combinatoire, l'importance de concepts mathématiques et le recours à la méthode axiomatique. (Chassay, 1992).

De l'Oulipo, je connaissais déjà Georges Perec, entre autres auteur de *La Disparition*, roman lipogrammatique écrit sans la lettre «e». J'ignorais par contre tout l'aspect mathématique du cercle. Raymond Queneau a par exemple proposé *Cent mille milliards de poèmes*, un livre composé de dix sonnets dont chacun des quatorze vers est découpé :

$10^{14} = 100\,000\,000\,000\,000$ de poèmes en potentiel. (Audin, 2010)

La première image que j'ai trouvée sur Internet, en utilisant pour mots clés «Oulipo» et «mathématiques», a été celle d'un *carré bi-latin orthogonal d'ordre 10* et j'ai trouvé que mes patchworks lui ressemblaient visuellement. (Audin, 2010)

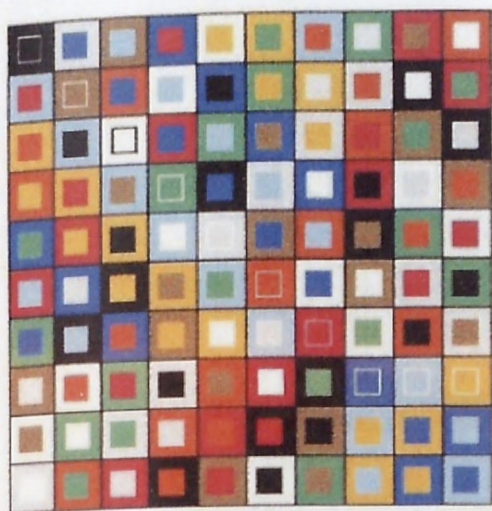


Figure 2.6 Carré bi-latin orthogonal d'ordre 10 (Audin, 2010) / 4096 possibilités, patchwork # 1/64, 2011

Il s'agit de la transposition en couleurs d'un carré bi-latin d'ordre 10 utilisé par Georges Perec pour construire son livre *La vie mode d'emploi* romans (1978). Ce carré bi-latin d'ordre 10 fonctionne ainsi : il y a dix rangées de dix cases, chacune composée d'un grand carré de couleur et d'un petit carré de couleur. Il y a dix couleurs. Les mêmes alliances de couleurs, par exemple grand carré gris/petit carré bleu ne se répètent jamais, à moins d'être inversées : grand carré bleu/petit carré gris. À la place de couleurs, Georges Perec utilise un système de chiffres pour son livre : grand chiffre/petit chiffre (Audin, 2010).

L. 2-6

11

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
1	3	7	6	5	0	9	8	2	3	4
2	8	2	1	3	5	0	9	3	4	5
3	5	8	3	1	9	0	4	5	2	6
4	0	3	2	4	5	8	1	0	6	7
5	2	0	4	8	1	9	3	6	7	4
6	4	5	0	2	8	1	9	7	3	2
7	0	5	4	0	1	9	3	2	4	6
8	3	2	5	6	7	1	2	9	0	
9	5	6	7	1	2	3	4	0	8	9
0	1	5	2	3	4	1	2	3	0	8

1 ^{er} chiffre	2 ^e chiffre	1 ^{er} jeu
1 agouille	2 manip. bouteille	
2 descendu	3 à l'aveu	
3 être & voir autre	4 dans	
4 être avis	5 revenir (ou se branler) ↑	
5 être debout	6 leiser d'un place	
6 monter	7 repart	
7 entrer	8 lire & écrire	
8 sortir	9 finir... plus de musique	
9 être étendu sur le dos	10 manger	
0 se branler en l'air		

Figure 2.7 Carré bi-latin orthogonal d'ordre 10, dessiné par Georges Perec qui l'a utilisé pour composer *La vie mode d'emploi*

La vie mode d'emploi est divisé en 99 chapitres dont chacun évoque une scène se déroulant dans une pièce différente d'un immeuble parisien (Perec, 1993). Pour écrire son livre, Georges Perec s'est créé des listes de *répertoire* (couleurs, citations d'auteurs, etc.) dont les alliances sont déterminées par ses carrés bi-latin. Je cite Geroges Perec à propos de ses listes :

Au début, j'avais 420 éléments, distribués par groupes de dix : des noms de couleurs, des nombres de personnages par pièces, des événements comme l'Amérique avant Christophe Colomb (...) des citations littéraires, etc. (...) tout ça me fournissait une sorte d'armature (...) dans chaque chapitre devaient rentrer certains de ces éléments. (Perec, 1993)

2.3.2 Structure

Influencée par l'approche mathématique de Georges Perec dans la construction de son roman, j'ai développé un système littéraire d'enregistrement de mes expériences, calqué sur la structure mathématique de mes carrés et de mes patchworks. Les 4096 carrés se transforment dès lors en 4096 strophes et les 64 patchworks composés individuellement de 64 carrés deviennent 64 poèmes de 64 strophes chacun. L'ordre lexicographique est conservé. Je devrais plutôt dire *sera* conservé, puisqu'il s'agit d'un projet en cours et que je n'écris pour l'instant pas les strophes dans l'ordre.

La transposition des carrés de *4096 possibilités* aux strophes de *4096 situations* se fait ainsi : les carrés centraux deviennent des adjectifs, les couleurs froides, des noms, et les couleurs chaudes, des verbes. Chaque adjectif, nom(s) et verbe(s) constitue un vers. Les noms et les verbes peuvent être accompagnés de pronoms, de prépositions, de déterminants ou de conjonctions, mais pas d'adverbes. Chaque strophe comporte donc treize vers :

1 carré central + 12 morceaux équivaut à 1 adjectif + 12 nom(s) / verbe(s).

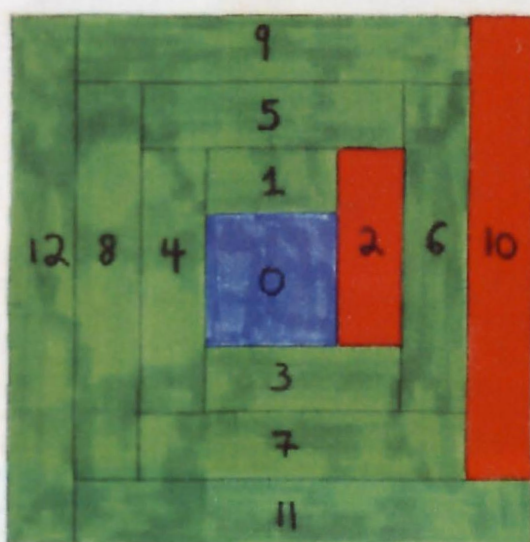


Figure 2.8 *4096 possibilités*, carré # 32 / 4096 (2-10) , 2012

Voici la structure de la strophe correspondante :

- 0 adjectif
- 1 nom
- 2 verbe
- 3 nom
- 4 nom
- 5 nom
- 6 nom
- 7 nom
- 8 nom
- 9 nom
- 10 verbe
- 11 nom
- 12 nom

Je présente ci-dessous un exemple concret de la translation d'un carré à une strophe de poème :

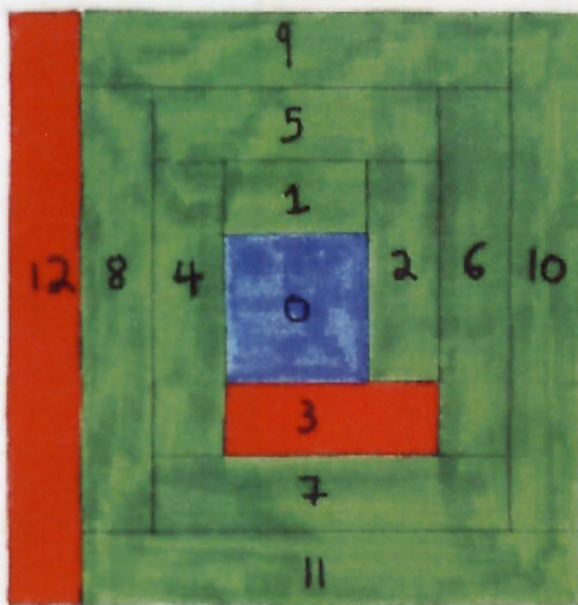


Figure 2.9 4096 possibilités, carré # 43/ 4096 (3-12), 2012

Éphémère,
 ce recoin
 de ruelle
 qui *accueille*
 des boîtes
 de verres,
 des sacs
 de tissus,
 des salières-poivrières,
 un lave-vaisselle,
 de la pluie;
 des flâneurs
 qui *s'arrêtent*.

2.3.3 Intentions

Les strophes de *4096 situations* évoquent la multiplicité d'expériences, de processus et d'images qui composent le projet de patchworks, prélevés de mes quatre différents espaces de travail (la rue, la buanderie, l'atelier et le parc).

Strophe #12/ 4096 (11)

Première
 journée
 de juillet :
 abondance
 de déménageurs,
 de bruits,
 de camions,
 de déchets,
 d'épuisement,
 d'enthousiasme,
 de dumpsterdivers
 qui *déchirent*
 des sacs-verts.

Strophe # 26 / 4096 (2-4)

Solitaire,
 une femme
arpente
 les rues
cherchant
 la nuit
 de l'intimité,
 des couleurs,
 des souvenirs,
 des expériences,
 des images,
 des matériaux,
 des potentiels.

Strophe # 436 / 4096 (1-6-8-10)

Impatiente,
vider
 des sacs
 de tissus
 dans une laveuse
 du quartier;
verser
 la lessive,
insérer
 l'argent,
anticiper
 la fin
 du lavage.

Les strophes tissent parfois des liens directs avec les photographies prises lors de promenades dans la ville. Étant donné qu'il s'agit d'un projet en cours, je continuerai à prendre des photographies sur la rue, à récupérer des textiles et à documenter à l'écrit de nouvelles expériences.



Figure 2.10 automne, photographie, 2010

Strophe # 545 / 4096 (2-5-9-11)

Jaunes,
des sacs
brillent
sur les trottoirs,
leurs teintes
marient
la couleur
des feuilles
d'automne
qui *pleuvent*
des arbres
et *tapissent*
les rues.



Figure 2.11 sans titre, photographie, 2010

Strophe # 2 / 4096 (1)

Transparents,
ils dévoilent,
les sacs
de recyclage,
des contenants
de yogourt,
des papiers
de bureau,
des bouteilles
de plastique,
des canettes
de métal,
des tissus.

Les strophes peuvent aussi être utilisées de manière critique, comme les deux exemples ci-dessous qui, se succédant, confrontent deux actes tout à fait différents aux implications politiques :

Strophe # 3 / 4096 (2)

Intéressés,
des passants,
ouvrent
sur les trottoirs
des rues
des quartiers
de la ville,
les jours
de collecte
d'ordures
par les vidangeurs,
des sacs-verts
de linge.

Strophe # 4/4096 (3)

Désintéressés,
les habitants
du quartier
jettent
des jouets,
des assiettes,
de la nourriture,
des déchets,
des livres,
des cassettes,
des télévisions,
des toilettes,
des couvre-lits.

2.4 CONCLUSION :

Pour conclure, *4096 possibilités* est une exploration visuelle, épuisant les diverses possibilités de faire varier un motif de courtepointe traditionnel. Appréciant particulièrement les tissus de couleur vive, je considère ce projet comme la quintessence de tous les matériaux que je ramasse sur la rue. *4096 situations*, de son côté, évoque la multiplicité d'actes, d'expériences et de processus périphériques aux patchworks et qui en même temps les construisent. *4096 situations* est une archive à la fois sociologique, personnelle et poétique. L'écriture a tendance à rapporter au premier plan ce que les couleurs vives des patchworks font oublier : que tous ces tissus viennent de la rue et des poubelles.

CHAPITRE III

PROJETS PORTRAITS

3.1 INTRODUCTION

3.1.1 Mise en contexte des projets

Dans ce chapitre, j'aborderai deux expérimentations autour du thème du portrait : les projets *Rues en patchworks* et *Patchworks portraits*. Comme l'indiquent les titres, le portrait dans ces projets est traité à travers la technique du patchwork : l'assemblage de tissus disparates (ici des vêtements). Dans les deux projets, les dimensions de mes patchworks reprennent des formats de lit (simple et double), rappelant des couvertures et, *symboliquement*, des personnes (Gordon et Horton, 2009).

Je voulais, avec ces formats, *toucher* aux dimensions intime, personnelle et tactile des couvertures, proches des corps et des rêves, dimensions inscrites dans les vêtements utilisés dans mes patchworks. Ces vêtements, ramassés sur la rue, contiennent la mémoire invisible des corps qui les ont traversés; vêtements portés et moulés, en contact direct avec la peau, usés, tachés ou illusoirement «intacts» comme je l'écris dans mes archives. Vêtements à donner, pliés dans des sacs transparents, mais aussi, vêtements rejetés, en contact direct avec les ordures.

L'état d'usure de ces vêtements m'a permis d'introduire une dimension émotive dans mes patchworks, rappelant que mes matériaux sont tissés d'une multiplicité d'histoires, d'un vécu qui précède mon travail de déchirage, de découpage et d'assemblage. Un vécu que j'ai reconstitué selon mes questionnements, reformulé selon mon propre vécu. Un vécu qui, comme l'agencement d'une courtépinte, pique une couche d'écriture supplémentaire dans l'histoire de ces textiles.

Ce chapitre sera divisé en deux parties, chacune consacrée à un projet portrait. À titre de prélude à ces parties, je situerai mes diverses influences artistiques (familiales et autres). Le premier projet que je décrirai, *Patchworks portraits*, présentera mes influences et analysera la manière dont j'ai traité des identités de genre par des alliances de tissus. J'aborderai également les expériences découlant de l'acte de porter des vêtements trouvés sur la rue pendant deux ans. Je présenterai ensuite le projet *Rues en patchworks*, décrivant les différentes étapes du processus de création de mes patchworks, montrant comment ils s'influencent de l'esthétique des courtepointes de la communauté du Gee's Bend, puis évoquant les divers gestes d'écriture (en fil et en tissus), présents à la fois dans le processus de construction des patchworks et dans leur version finale. Je comparerai également le geste de relier ensemble des tissus par la couture, à celui de relier ensemble des rues par la promenade, traitant du caractère alternativement pré-déterminé et improvisationnel de ces gestes. Ce chapitre sera constitué d'un dialogue de styles, alternant entre une écriture poétique (en italiques) et un style plus académique.

3.1.2 Héritages et influences

Mes patchworks sont fortement influencés par l'esthétique des courtepointes africaines-américaines, et plus spécifiquement par les courtepointes de la communauté du Gee's Bend, en Alabama. Selon Margot Anne Kelley, de nombreux travaux de recherche établissent des liens entre l'esthétique des courtepointes africaines-américaines et celle des textiles d'Afrique de l'Ouest (Kelley, 1994). Alors que ces liens vont géographiquement de l'Afrique vers l'Amérique, suivant l'histoire de l'esclavage, et évoquent la présence d'un héritage africain dans les courtepointes africaines-américaines, mon influence a pris le cours inverse. Je suis née en Guinée et mes premières connexions, visuelle et tactile, ont été avec les tissus de ce pays. *L'influence africaine-américaine est venue par la suite. Une fois installée au Québec, j'ai pu maintenir un lien tangible avec la Guinée et avec ma mère (vivant en Guinée) à travers les textiles qu'elle m'a envoyés, au fil des ans, sous forme d'habits et de pièces de coton teints à l'indigo. J'ai commencé à broder des histoires sur ces tissus, comme si mes fils inséraient leurs racines dans de la terre et contribuaient à exprimer mon identité guinéenne. La communication avec ma mère africaine se manifestait dans l'intimité des tissus que je brodais*

et qu'elle avait souvent cousus ou teints. Dans l'acte de coudre, entrepris durant la maîtrise, j'ai renoué avec les traditions de mes deux mères (québécoise et libérienne-guinéenne) qui sont couturières. Ma mère québécoise m'a d'ailleurs offert une de ses machine à coudre au début de la maîtrise.

Bien que j'aie également des ancêtres africains-américains immigrés au Liberia, du côté africain de ma famille, ce n'est pas de ce lien généalogique que vient l'influence africaine-américaine de mon travail. J'ai découvert les courtepointes de la communauté du Gee's bend dans un cours universitaire sur la courtepointe (Fibres 340, 2008), donné par Barbara Todd à l'Université Concordia. J'ai développé une affinité pour les couleurs et la rythmique de ces courtepointes qui me rappelaient certains des tissus africains envoyés par ma mère.



Figure 3.1 Habit africain envoyé de Guinée par ma mère (1999) / Courtepointe du Gee's Bend faite par Aolar Mosley, ca.1955 (Arnett et al., 2002)

Dans son article intitulé *Sister's Choices/ Quilting Aesthetics in Contemporary African American Women's Fiction*, Margot Ann Kelley effectue la synthèse des travaux de Maude Southwell Wahlman et de John Scully sur les liens esthétiques qui unissent les textiles d'Afrique de l'Ouest et les courtepointes africaines-américaines :

Wahlman and Scully enumerate five such qualities : in both West African textiles and African American traditional quilts, strips are used “to construct and to organize quilt top design space”; there is a particularity toward “large scale designs,” as well as one

for “strong, highly contrasting colors”; and color and design work together to produce both “off-beat patterns” and “multiple rhythms.” To this list, we should add that both cloth-makers and quiltmakers evince a preference for- indeed a reliance on- improvisation. (Kelley, 1994)

Les courtepointes de la communauté du Gee's Bend reprennent l'ensemble des caractéristiques esthétiques citées ci-dessus. En analysant chacun des projets portraits dans les chapitres à venir, j'évoquerai la manière dont mes patchworks reprennent certaines de ces caractéristiques.

3.2 PATCHWORKS PORTRAITS

Cette partie, consacrée au projet *Patchworks portraits*, traitera dans un premier temps de l'acte de porter des vêtements trouvés, qui a soulevé des questions sur les identités de genre. Ces questions seront évoquées dans le projet *Patchworks portraits* qui se situe entre constat et critique.

3.2.1 Porter des vêtements trouvés

3.2.1.1 Engagement et auto-critique

Afin de m'engager davantage dans mon projet de maîtrise, j'ai porté des vêtements trouvés pendant deux ans. Durant les quelques semaines précédant le début de la maîtrise, j'ai récupéré suffisamment de textiles des poubelles pour remplacer l'ensemble de mes anciens vêtements que j'ai mis de côté. En soi, porter des vêtements prélevés de la rue n'était ni économique, ni écologique puisque je possédais déjà des vêtements en quantité suffisante. En revanche, par l'origine (les poubelles) et l'état de ces vêtements (troués, mités ou au contraire intacts), les porter participe à un discours de résistance à la société de consommation, incarnée par la culture du *dumpsterdiving*. Le *dumpsterdiving* consiste à récupérer de la nourriture et des objets dans les ordures.



Figure 3.2 Mayssan Charafeddine *dumpsterdivant* dans un container, à la recherche de nourriture, photographie, 2012

Voici un autre extrait de l'entrevue avec Mayssan Charafeddine qui dumpsterdive de manière hebdomadaire pour trouver sa nourriture :

Moi je pense que d'abord, le plus important, c'est de sensibiliser les gens à utiliser les choses jusqu'à leur dernier cri : essayer de les fixer (*de les réparer*), de faire quelque chose d'autre avec. Je pense que ce qui a le plus de valeur pour moi c'est la réutilisation, aussi parce que c'est vraiment créatif. (Charafeddine, 2012)

En effet, ce premier acte de porter tels quels des vêtements abîmés sans en être économiquement obligée ouvre la voie à d'autres possibilités de résistance. J'aurais par exemple pu réparer tous mes vêtements déchirés, mités, tachés ou décolorés, ce que je n'ai fait qu'une seule fois avec un pantalon troué.

Je n'ai pas développé ce travail de réparation vestimentaire, voulant me consacrer à mes œuvres. Cette rhétorique du reprisage aurait proposé des solutions concrètes et créatives au réemploi de vieux vêtements, offrant socialement de nouveaux arguments de recyclage textile. J'aurais également pu me radicaliser davantage en cousant de nouveaux vêtements à partir de tissus ou de vêtements défaits, me composant un style plus personnalisé, ce que je

n'ai pas fait pour les même raisons que le travail de reprisage.

J'ai accepté tels quels des vêtements que j'aurais pu déconstruire et reconstruire différemment, pratique critique que j'ai développée dans mes oeuvres. N'ayant jamais appris à coudre des vêtements (sachant d'ailleurs à peine coudre à la machine au début de la maîtrise), cela aurait été l'occasion d'accomplir un acte politique, tout en apprenant une nouvelle technique. Pour illustrer ce propos, je cite à nouveau Mayssan Charafeddine :

Avec les matériaux que tu trouves, tu peux faire tellement de choses dont tu as besoin (...) Ce qui est cool avec le DIY (*Do it Yourself*), c'est que tu es pas juste entrain de recycler les trucs, mais tu peux apprendre un new skill (*une nouvelle habileté*) et être créatif. La combinaison de ces trois choses en même temps donne de la force et de l'indépendance. (Charafeddine, 2012)

Mon but premier, en portant ces vêtements trouvés sur la rue, était d'établir des connexions intime et personnelle avec la matière utilisée dans mes œuvres, tissant ainsi des liens plus serrés entre mon art et mon quotidien, sans jamais tout à fait les confondre, ou du moins essayant de maintenir la plus petite frontière entre les deux.

3.2.1.2 Expériences

L'acte de porter des vêtements trouvés que je n'ai pas spécifiquement choisis témoigne d'une dialectique quotidienne entre appropriation et aliénation, entre la revendication d'une identité personnelle et une renonciation à celle-ci, entre présence et fuite... Le *principe de déterritorialisation*, évoqué par Nicolas Bourriaud (Bourriaud, 2009), s'applique très bien à ma démarche vestimentaire, construite dans la fluidité et le ré-assemblage continuuel d'éléments disparates. Dans la composition de mes tenues vestimentaires, je reprenais l'approche employée pour mes patchworks : chaque pièce de vêtement (pantalons, chemise, manteau, foulard...) contenait le potentiel d'une multiplicité d'alliances, toutes possibles. Quelques fois, je me retrouvais *chez moi* dans les habits que je portais, et d'autres fois, j'avais l'impression d'incarner un personnage.

Au début, je documentais quotidiennement mes tenues, souhaitant faire une performance de ce port de vêtements trouvés, mais les photographies défaisaient la fluidité du rythme de mon quotidien. J'ai rapidement abandonné cette approche trop systématique et contraignante.

Je me suis laissée aller, apprenant petit à petit à composer avec le matériel vestimentaire qui m'était donné, au fur et à mesure que j'accumulais des vêtements, élargissant mes choix, me permettant aussi quelques fois de redistribuer ce qui ne me convenait pas. J'ai appris à habiter cet espace mouvant, m'adaptant à l'absence d'un style vestimentaire fixe, suivant, dans la constitution de mes habillements, les rythmes de mes trouvailles, approche que Mayssan Charraffedine décrit aussi dans son entrevue, à propos de sa nourriture et de ses vêtements :

Finale­ment, avec le dumpsterdiving, je devais improviser à chaque fois avec ce que j'avais trouvé; c'était la ville qui me donnait tout. Je n'avais pas le choix, je mélangeais les choses : les légumes vont passer (*périmer*), je les mélangeais, même si je n'étais pas habituée à ce mélange culturellement. (...) La même flexibilité que je me donne pour la bouffe, vient avec les vêtements : ils sont pas tout à fait à ta taille... Je suis devenue plus easygoing, moins spécifique sur ce que je veux porter, l'image que je veux donner. (Charafedine, 2012)

3.2.2 Description du projet *Patchworks portraits*

En portant des vêtements trouvés sur la rue, j'ai traversé des frontières de genre dans l'image que je projetais autour de moi, me faisant souvent appeler *Monsieur* dans l'espace public. J'ai porté des vêtements connotés différemment du point de vue du genre, c'est à dire socialement étiquetés masculins, féminins ou encore, sans marque de genre. Je n'ai pas choisi de refléter un genre en particulier à travers mes vêtements, préférant présenter une identité fluide en portant ce que je trouvais confortable. En revanche, suite à ces expériences, j'ai utilisé le projet *Patchworks portraits* pour présenter des questions liées aux identités de genre dans mon travail.

J'ai créé une série de huit patchworks, chacun constitué à partir de vêtements trouvés dans un même sac sur la rue. J'utilisais une partie des vêtements pour composer mes patchworks, et je

conservais l'autre partie intacte dans un sac transparent que je présentais avec le patchwork correspondant. Les vêtements du sac rappelaient le contexte de trouvaille de mes matériaux. J'ai aussi présenté les vêtements sans sacs, empilés par terre, reflétant encore une fois le style de présentation de ces textiles sur la rue.



Figure 3.3 *Patchworks portraits*, installation, 2011 (Uqam)

Georges Perec brisait parfois les systèmes qu'il avait créés en introduisant une ou deux exceptions (Perec, 1993), intégrant ainsi une forme d'auto-critique dans son travail, en dépassant volontairement les limites qu'il s'était fixées. J'utilise généralement la même approche dans mon travail qui fonctionne souvent par systèmes, plus ou moins développés, mais comprenant toujours au moins un élément de spontanéité : par exemple, dans le projet *4096 possibilités*, les carrés du milieu n'entrent pas dans le système des couleur froide/couleur chaude, laissant place à l'improvisation. Dans le projet *Patchworks portraits*, l'élément qui défait mon système est le fait qu'un des huit patchworks a été composé à partir des vêtements d'une personne que je connaissais : Mayssan Charafeddine, citée dans la partie précédente.

Mayssan avait au départ récupéré ses vêtements dans les poubelles; une fois portés, elle les

avais mis dans un sac transparent avec l'intention de les replacer sur la rue, mais elle a choisi de me les offrir. Le contexte de récupération de mes matériaux était similaire, à ceci près qu'il s'est fait dans une maison. Par contre, même si je connaissais l'identité de Mayssan, ses vêtements, trouvés sur la rue, renvoyaient à une multiplicité de personnes anonymes.

3.2.3 Influences

Les patchworks de ce projet reprennent plusieurs caractéristiques des courtepointes africaines-américaines, et plus spécifiquement de la communauté du Gee's Bend. Une de ces caractéristiques est l'agrandissement d'un motif au format du patchwork (Wahlman et Scully, 1983, cités par Kelley, 1994) . J'ai par exemple repris cette approche pour composer le patchwork de l'avenue Laval, développé autour d'un motif de «housetop» (j'utilise ici la dénomination du Gee's Bend), avec quelques variations sur le motif. L'aspect *variations* est aussi très présent dans les courtepointes du Gee's Bend.



Figure 3.4 *Patchwork portrait # 1 / 8, 2011* / Courtepointe du Gee's Bend faite par Gearldine Westbrook, ca 1960 (Arnett et al., 2002)

Une seconde caractéristique empruntée au Gee's Bend est le recours à l'improvisation (Kelley, 1994) dans mes patchworks, composés directement sur le lit, sans patron : cet aspect est le plus visible dans le patchwork de l'avenue du Parc où, contrairement aux autres patchworks, je ne suis partie d'aucun motif particulier, laissant libre cours à mon imagination.



Figure 3.5 *Patchwork portrait # 2 / 8*, 2011 / Courtepointe du Gee's Bend, faite par Essie Bendolph Pettway, 1973 (Arnett et al., 2002)

Finalement, une dernière caractéristique empruntée au Gee's Bend est l'organisation de mes *blocs* de tissus en bandes, horizontales et verticales (Wahlman et Scully, 1983, cités par Kelley, 1994), avec parfois quelques variations... Les six patchworks restants utilisent cette approche, visible par exemple dans le patchwork de la rue Saint-André, en processus de construction.



Figure 3.6 Patchwork portrait # 3 / 8, 2011

3.2.4 Entre présentation et discours/ entre constat et critique

Within the world of traditional women's work, the cultural work of the theoretical bricoleur, who fashions meaning from the fragments of discourse at hand, finds powerful embodiment in the figure of the quiltmaker. (Peppers, 1994)

Je me suis inspirée du modèle des *t-shirt quilts* (des courtepointes composées à partir de t-shirts) pour dresser des portraits sociaux à partir des vêtements que je trouvais sur la rue. J'ai découvert les *t-shirt quilts* sur internet et me suis dit qu'un tel rassemblement de textes et d'iconographie dans une courtepointe pouvait servir à mettre en évidence certaines idéologies dominantes. Travaillant à partir de textiles trouvés dans un contenant à la fois (une boîte, une poubelle, un sac, un container...), j'ai composé des portraits selon un regroupement de textiles

préexistant, dont j'ai simplement ré-agencé le contenu. Tout en fonctionnant à l'intérieur de paramètres pré-déterminés, la manière dont j'ai relié les textiles témoigne d'une réflexion critique à travers mes choix d'assemblage. En effet, pour la confection des patchworks, j'ai privilégié des textiles à contenu iconographique. Cette approche est décrite sur un site de fabrication d'un *t-shirt quilt*:

Start by evaluating your T-shirts. Are they all the same size or color? Do they have a theme, such as sports? Do they have a logo or a saying that you would like to emphasize - or deemphasize? (<http://quiltbug.com/articles/Tshirt-quilts.htm>)

Comme l'indique le titre de cette partie, ce projet se situe entre présentation et discours, ce qui est illustré par l'écart entre mes intentions et la réaction du public. Par intentions, j'entends plutôt mon processus de construction et de réflexion en atelier qu'une attente particulière face au public. Celui-ci n'a d'ailleurs pas perçu l'aspect critique de ce projet qui exposait la manière dont certains vêtements, par l'agencement de facteurs esthétiques multiples tels la couleur, le texte et l'iconographie, véhiculent des stéréotypes sur les identités de genre (Guerrilla Girls, 2003). Mais ce projet ne se voulait pas un manifeste politique. Au contraire, il réfléchissait simplement, comme un miroir, les perspectives de celles et ceux qui le regardaient. Comme je l'ai fait lors de la présentation de ces œuvres, je laisserai ici le constat parler de lui-même, en présentant des photographies de patchworks et les textes des textiles comme légende...



Figure 3.7 Patchwork portrait # 4/8, 2011 «That makes me feel all wiggly», «Athletics»,
«Wilson»



Figure 3.8 Patchwork portrait # 5/8 «Price 31», «I love New York», «Votre poids santé.ca»,
«porn star», «your girl / my girl», «le dodo sportif»



Figure 3.9 Patchwork portrait # 6/8 : «Camp de perfectionnement Elite», «American Eagle Outfitters», «Element Organic», «Standard and Tradition», «Board style», «The City is Mine», «Skate America», «The thin line between art and crime», «Sports 47», «Powertek»



Figure 3.10 Patchwork portrait # 7/8 : «Dropkick Murphys/ Barroom Hero», «The American Society for Virology/ 23rd annual Meeting», «St Bernie's Karaoke Nite», «Hair of the Dog Brewing Company (Loyal, Faithful, Pure, Wet Nose)»



Figure 3.11 Patchwork portrait # 8 / 8 : « EBGB », « Pretty Girl »

3.3 RUES EN PATCHWORKS

a patchwork of scraps of memory that contains the remnants of lived, bodily experience.
(Peppers, 1994)

3.3.1 Description du projet

Ce projet, le dernier entrepris durant la maîtrise et qui fait d'ailleurs l'objet de mon exposition de fin de maîtrise, a mis matériellement fin à la connexion intime que j'ai entretenue, pendant deux ans, avec les textiles ramassés sur la rue, en les portant. Au début du mois de septembre (2012), le Centre Canadien d'Architecture a lancé un appel à projets autour de la thématique de la ville, formulé ainsi :

Le Centre Canadien d'Architecture (CCA) lance un appel à candidature auprès du public — bâtisseurs ou usagers de la ville — pour proposer de nouvelles interprétations et analyses critiques de Montréal. Individus, collectifs et institutions sont invités à soumettre leurs propositions et leurs projets traitant du caractère spatial, urbain et/ ou architectural de Montréal. (...) De par leur diversité, les projets sélectionnés façonneront un portrait vivant et multiple de Montréal aujourd'hui, tel un abécédaire de la ville. L'installation s'articulera autour de lettres de l'alphabet et de mots-clés, présentant les projets traitant de différents aspects physiques de Montréal. (CCA, 2012)

J'ai proposé le projet ci-dessous, qui a été accepté pour la deuxième phase de l'exposition :

Mot clé : poubelles

Depuis deux ans, je fais l'expérience de la ville à travers ses poubelles, à la recherche de matériaux textiles pour construire mes oeuvres. (...) Afin d'être plus intimement impliquée dans ce projet, j'ai remplacé mes vêtements, pendant deux ans, par des vêtements trouvés sur la rue. Le six septembre 2012 marquera la fin de ces deux ans. (...) (Le projet) consisterait à créer une série de six à dix patchworks à partir des vêtements que j'ai portés depuis deux ans, articulés autour des six à dix rues sur lesquelles j'ai prélevé ces vêtements. Ces patchworks traceraient une cartographie de mes trajets dans la ville à travers les textiles que les gens jettent, abandonnent ou offrent sur la rue. Histoire personnelle et expériences intimes, mais aussi histoire des rejets, reliée à la ville par une archive qui en évoque les traces, cette œuvre proposerait un regard alternatif de la ville à travers ses textiles.

Ce projet est la reconstitution d'idées et de gestes entamés à différentes époques de ma vie, matérialisés en patchworks. Le geste impulsif de déchirer mes vêtements, un geste de colère maintes fois répété dans ma vie, a laissé place à un geste délimité, inscrit dans le contexte de ma pratique artistique. En déchirant mes vêtements (dans ma vie plutôt que dans mon art), j'avais cette image en tête, entourée de sacs verts remplis de fragments de tissus : tout ré-assembler, me coudre des couvertures, construire des murs en tissu...

C'était une image tissée de résistance, offrant simultanément le potentiel d'un reprisage de

l'espace, d'une reconnexion des fragments. Judy Elsley dans *The Color Purple and the Poetics of Fragmentation*, décrit très bien le pouvoir à la fois physique et métaphorique du geste de déchirer pour ensuite reconstituer :

In turning being torn into tearing, quilting turns object into subject: active creation replaces passive victimization (...) The process of making fragments creates a necessary space, one that is often disruptive and destabilizing (...) Tearing fabric apart has the effect of creating space between the pieces. This place of liminality, this undefined space, becomes a place of creative freedom for the quilter, for it allows her to arrange her pieces of fabric and thus create her pattern (Elsley, 1996)

D'une certaine façon, dans ma première œuvre textile (intitulée *Timelines*), je commençais à suturer les tissus, psychologiquement... J'accumulais les morceaux de tissus déchirés puis brodés, m'appropriant des territoires textiles, et je les suspendais au plafond à l'aide de fils rouges. Je pratiquais un art nomade que je pouvais apporter partout où j'allais. Je pensais *refuge*, et dans ces points de suspension sous forme de composition textile flottante s'inscrivait déjà le potentiel d'un travail de couture plus dense.



Figure 3.12 *Timelines*, installation, 2006 (Université Concordia)

Dans la deuxième présentation de cette œuvre, le public était invité à relier avec le même fil rouge les bouts de tissus brodés (augmentés quantitativement), introduisant symboliquement, par leurs gestes, le premier travail de couture de ma pratique artistique.

Avec Rues en patchwork, j'ai pu simultanément relier ensemble des vêtements en patchworks textiles et des gestes entamés dans ma vie et dans mon art en patchworks d'expériences. La première étape de ce projet a été de renoncer aux textiles comme vêtements et de les reconnaître comme matériaux. Des matériaux travaillés intimement pendant deux ans, portés, lavés, séchés, pliés, dépliés, re-portés, usés, tachés, décolorés, déchirés... poursuite, dans l'enfilage de ces textiles sur ma peau, du travail entamé par d'autres corps qui en ont fait l'expérience avant moi. Renoncer aux textiles comme vêtements signifiait renoncer à leur contact physique, à mon attachement pour certaines couleurs, certaines formes, certains motifs, certaines textures... Accentuation des tensions émotives dans cette étape; déchirement d'un lien physique, rapiéçage de ce lien en couvertures patchworks. Réincarnation du lien intime entretenu avec les matériaux dans la symbolique des couvertures, conçues pour protéger et pour réchauffer.

J'ai créé des couvertures, constituées chacune de trois couches de tissus, reliées ensemble par une bordure encadrant mes patchworks. Ces couvertures sont à interpréter à un niveau plus symbolique que pratique : la fragilité des points de couture et de certains tissus non surjetés (soie, tricot à la main), rendrait nécessaires de constantes réparations. Ces réparations signifieraient des pertes de fil et de tissu, annulant en quelque sorte l'économie du geste de recyclage entrepris dans la création des patchworks.

Faire le deuil, donc, des vêtements pour donner naissance à des matériaux. Visualiser cette transition qui reprend métaphoriquement le cycle du phénix, rené de ses cendres. L'étape suivante, le travail de création d'une courtepoinette (comme celui d'un patchwork) est d'ailleurs parfois apparentée à la naissance. (Gordon et Hurton, 2009)

En visualisant des matériaux, j'ai entrevu la possibilité de les relier en patchworks. Des patchworks de format lit simple, à l'intimité d'une personne. J'ai rassemblé mes matériaux sur

le lit et je les ai classés en fonction des rue, ruelle, avenue ou boulevard où je les avais trouvés. J'ai reconstitué onze rues, couvrant le territoire de trois quartiers (le Mile End, le Plateau Mont-Royal et le Village) : rue de la Visitation, rue de Mentana, rue Saint-André, rue Saint-Hubert, rue Rivard, avenue Coloniale, rue Saint-Dominique, ruelle de l'avenue du Parc, avenue du Parc, boulevard Saint-Joseph et rue Marie-Anne. À ces onze rues, j'ai rajouté une douzième rue pour composer la couche interne de mes patchworks : l'avenue du Parc Lafontaine, sur laquelle j'avais trouvé de grands draps en flanelle épaisse.

Chacune de ces rues semblait avoir sa propre culture de vêtements : vêtements conçus pour une activité et/ou pour une saison en particulier, ou encore, vêtements d'un certain style... En regardant mes classements de textiles par rues, j'ai relié certaines rues à des souvenirs et/ou à des types de vêtements : rue Marie-Anne, rue des bas, des sous-vêtements et des vêtements chics; ruelle de l'avenue du Parc, ruelle des gants, des tuques et des foulards; rue Saint-André, rue des vêtements d'hiver, des choses en laine tricotées, trouées et mitées; rue Saint-Hubert, rue des vêtements hippie, rue de Mentana, rue des débordements...

Bien que ces images (évidemment très subjectives) ne représentent qu'une ou deux expériences sur chaque rue, elles ont contribué à forger un portrait des quartiers que j'ai traversés. Comme les trois couches qui composent mes patchworks, *Rues en patchworks* forme un triple portrait : celui d'un quartier, à travers les textiles trouvés sur les rues qui le constituent, de ses habitant-e-s à travers les textiles qu'ils/elles ont jeté, et de moi-même, à travers les vêtements que j'ai récupérés, portés, puis transformés.

L'étape suivante a été l'exécution des premiers dessins de mes patchworks... *Dialogues entre ma tête et le papier. Esquisses mentales, géométries gribouillées, en quête d'un motif. Lorsque celui-ci a été trouvé, calculs des dimensions de mes patrons.*

Les six patchworks que j'ai créés sont une alliance de calculs mathématiques très simples et d'improvisation. Les calculs que j'ai faits ont servi à déterminer les dimensions de mes

patrons et la quantité de motifs à découper et à coudre en patchworks. Cette étape de calculs me vient de projets de tissage faits avant la maîtrise, où je devais pré-calculer le nombre de fils de trame à utiliser en fonction des dimensions et des motifs choisis pour mes tissages. À titre d'anecdote, une fileuse m'a une fois dit qu'elle ne tissait jamais les fibres qu'elle avait filées parce qu'elle trouvait le tissage *trop mathématique*. Je montrerai dans la partie suivante, l'influence qu'a eue l'esthétique des courtepointes de la communauté du Gee's Bend sur mon travail.

3.3.2 Influences du Gee's Bend

Cette partie de chapitre sera conçue comme un dialogue entre citations, images et commentaires sur mes patchworks. Les citations marqueront le rythme de chaque sous-partie. Ces sous-parties, titrées en fonction des thèmes évoqués dans les citations, contribueront à montrer les influences du Gee's Bend sur mes patchworks.

3.3.2.1 Bandes

The strips and “strings” (very narrow strips) in African American quilts are usually long and rather narrow, running the length of the quilt and often alternating with patched blocks. Sometimes horizontal strips are added, creating a grid effect. (Kelley, 1994)

Mes six patchworks sont composés de longues bandes verticales plus ou moins larges, divisées en motifs constitués de carrés et/ou de rectangles. Ce modèle des bandes me vient à la fois des courtepointes africaines-américaines du Gee's Bend et des tissus envoyés par ma mère africaine, notamment les habits constitués de bandes de tissus patchwork, mais aussi les motifs de certains tissus teints à l'indigo, organisés en bandes.



Figure 3.13, *Rues en patchworks*, 2012

Le patchwork du boulevard Saint-Joseph est composé de 19 bandes de 32 carrés chacune ($19 \times 32 = 608$ morceaux). Le patchwork de l'avenue Coloniale est composé de 22 bandes très minces. Le patchwork de la rue Saint-Hubert est composé de 11 bandes de 40 rectangles chacune ($11 \times 40 = 440$ morceaux). Le patchwork de la rue Saint-André est composé de 15 bandes de 15 rectangles chacune ($15 \times 15 = 225$ morceaux). Le patchwork de la rue Saint-Dominique est composé de 8 bandes de 15 carrés chacune. Un carré sur deux est constitué de deux rectangles de dimensions égales ($8 \times 15 = 120$ carrés; $120/2 = 60$ carrés d'une pièce; $60 \times 2 = 120$ rectangles; $60 + 120 = 180$ morceaux). Le patchwork de la rue Rivard est composé de 6 bandes de 11 carrés chacune. Un carré sur deux est constitué de neuf petits carrés de dimensions égales ($6 \times 11 = 66$ carrés; $66/2 = 33$ carrés d'une pièce; $33 \times 9 = 297$ petits carrés; $33 + 297 = 330$ morceaux).

La verticalité, dans la construction de mes patchworks, est l'élément qui rassemble visuellement ces carrés et ces rectangles de tissus qui ne se raccordent pas toujours parfaitement.

3.3.2.2 *Offbeat*

Colors is coupled with design to produce both offbeat patterns and multiple rhythms. The dominant light and dark accents in the columns or rows of a quilt can be likened to the beats in music. Wahlman and Scully explain that “when the accents in one row match the accents in another row, the design is 'on the beat.' But when the accents in one row do not match up with the accents in another row, then we have what can be termed 'off-beat' designs.” (Kelley, 1994, citant Whalman et Scully, 1983)



Figure 3.14 Patchwork de la rue Saint-Dominique, 2012

Le patchwork de la rue Saint-Dominique illustre cette dynamique *offbeat*. Le premier motif qu'on voit est un motif de carrés. Un carré sur deux est constitué de deux rectangles de dimensions égales. L'oeil parcourt le patchwork et commence à délimiter d'autres motifs. Par exemple, le motif en forme de croix, formé de carrés de tissu gris pâle. Je n'ai pas choisi de créer ce motif, j'ai pris les carrés au hasard, dans ma pile de carrés pré-découpés. Pour ce

patchwork, je me suis fixé deux règles : le patchwork devait être composé d'une alternance de blocs carrés d'une seule pièce et de blocs constitués de deux rectangles, et chaque paire de rectangles devait utiliser deux tissus différents.

Le patchwork se lit de manière horizontale, verticale, ou comme une grille. L'oeil discerne des carrés de tissu plus foncé : les carrés gris foncé, parsemés un peu partout à travers le patchwork. Ces carrés ressortent, parce qu'aucun rectangle n'est constitué de ce tissu. De la même manière, les rectangles de tissu rouge et les rectangles de tissu bleu ressortent parce qu'aucun carré n'est constitué uniquement de rouge ou de bleu. Le hasard entame des possibilités de motifs sans jamais les achever : comme le mouvement des vagues, les motifs apparaissent puis se noient dans la mer de carrés et de rectangles du patchwork.

3.3.2.3 Couleurs

“the colors of the strips in a quilt is also a major element in the visual experience of the quilt. When the colors of the strips are different from the colors in the rows of blocks or designs, two distinct movements can be seen : one along the strips and the other within the designs.” (Kelley, 1994, citant Wahlman et Scully, 1983)



Figure 3.15 Patchwork de la rue Rivard, 2012

Le patchwork de la rue Rivard illustre bien ces *mouvements* créés par les couleurs. Je me suis encore une fois fixé des règles, tout en improvisant sur ces mêmes règles dans mes choix de tissus. Le patchwork est constitué d'une alternance de blocs de carrés d'une pièce et de blocs de carrés divisés en neuf petits carrés. Trois des neuf petits carrés sont composés de tissus foncés. Les carrés foncés traversent le patchwork en lignes diagonales. Simultanément, par une improvisation de tissus de couleur que j'ai pris au hasard dans un pile de tissus pré-découpés, d'autres motifs apparaissent. Comme dans le patchwork de la rue Saint-Dominique, ceux-ci surgissent à la surface du patchwork, puis se brisent et disparaissent. Il y a par exemple ces lignes verticales de tissus rouges ou bleu qui apparaissent dans plusieurs rangées du patchwork, ou encore, cette ligne de blocs de grands carrés foncés qui traverse diagonalement le patchwork.

3.3.3 Écritures

Our poet-teachers move us back and forth among texts of ink and paper, texts of fabric, and the implied texts of daily events. (Bower, 1994)

3.3.3.1 Mise en contexte

On peut considérer la couture comme une forme d'écriture. En effet, la couture et l'écriture (au sens habituel) sont comparables en terme de gestes, d'intentions et de production de sens. Judy Elsley, parlant de la courtépointe dans *Quilts as Text(iles) The Semiotics of Quilting*, l'exprime ainsi :

A quilt is a text. It speaks its maker's desires and beliefs, hopes and fears, sometimes in a language any reader can understand, but often in an obscure language available only to the initiated. (Elsley, 1996)

Rues en patchworks est constitué d'une multiplicité de couches d'écritures dont certaines sont enfouies. Le temps, autant que le fil et l'aiguille, relie ensemble ces écritures et forme mes patchworks. Le temps élargit la dimension de mes oeuvres en englobant, en plus des matériaux, tous les gestes, les actes et les pensées qui les composent. J'entends ici le temps comme un déroulement linéaire, raccordant toutes les étapes du processus de création qu'il traverse, reconnaissant toutes les écritures textiles, notamment celles que j'ai effacées, ou encore, celles que j'ai décidé de ne pas inclure dans la version finale de mes patchworks. À titre d'exemple, j'avais commencé à broder le nom d'une des rues de mes patchworks, avec l'intention de l'utiliser comme bordure et de répéter le processus pour l'ensemble des patchworks. Mais d'un point de vue post-colonialiste, je trouvais précisément le nom de rues comme *Coloniale* problématique. Mon but n'étant pas d'exprimer la mémoire littérale des noms de rues de la ville, mais plutôt celle symbolique du passage des habitant-e-s sur ces rues, j'ai décidé de composer des bordures sans noms. Matériellement, cette écriture est un fragment de tissu brodé, déconnecté du patchwork final; temporellement, elle est reliée à celui-ci car elle s'inscrit dans l'enchaînement des étapes qui le composent.

J'ai déjà évoqué le travail intime effectué par mon corps, pendant deux ans, sur les textiles

utilisés comme vêtements, travail d'*usure* reprenant celui entamé par d'autres corps avant moi. J'ai aussi abordé les liens esthétiques entre mes patchworks et les courtepointes du Gee's Bend. Je poursuivrai ce chapitre en traitant d'autres types d'écritures qui composent mes patchworks, me concentrant tout particulièrement sur l'écriture de mes bordures.

L'emphase mise sur le travail d'écriture textile est en lien direct avec les préoccupations féministes actuelles en textiles. En effet, de nombreux ouvrages féministes présentent les textiles comme du texte (*Quilts as Text(iles) / The Semiotics of Quilting* (Elsley, 1996); *Quilt Culture / Tracing the Pattern* (Elsley et Tornsey, 1994)) et les travaux d'aiguille comme de l'écriture (*Women and the Material Culture of Needlework and Textiles, 1750- 1950* (Prichard, 2010)). La démarche de cette partie reprend celle présentée par Maureen Daly Goggin dans son introduction intitulée *Threading Women* :

these essays focus on material strategies related to needlework and textiles rather than solely on the material objects themselves. (Goggin, 2009)

En évoquant les *stratégies matérielles* impliquées dans la création de mes patchworks, je reprise les mouvements invisibles, physiques et psychologiques, qui ont tissés mes œuvres. Je déterre l'activité souterraine du travail de création, recouverte dans l'oeuvre finale par des couches de temps, de gestes et de matériaux.

J'ai souvent en tête, en visualisant une courtepointe ou un patchwork, l'image d'un site archéologique : les couches de tissus sont comme des strates de terre. Le travail d'enterrement se fait dans leur construction, et celui de déterrement, dans leur destruction, *au fil* de leur usure. Le temps défait les fils et découvre les couches internes de tissus. Apparaissent dès lors de nouveaux textes à lire et à interpréter. Maureen Daly Goggin, dans son introduction, remarque d'ailleurs un changement d'approches et de disciplines dans l'étude des textiles et des travaux d'aiguille :

Women and the Material Culture of Needlework and Textiles also contributes to a growing body of scholarship that might best be called a *material turn* - a turn of attention to material objects and practices conducted by scholars who have traditionally focused solely on texts. (...) This turn coincides, probably not

coincidentally, with a *linguistic turn* in disciplines such as anthropology and archeology that have long studied material culture. Bjornar Olsen traces this turn first under structuralism, a sense that material culture could be read as a text, and then to the challenge of this view under post-structuralism that called for more a (sic) fluid, process-oriented view of knowledge construction and an opening up of what counts as text. (Goggin, 2009)

S'ouvrir à la possibilité d'autres formes de texte, notamment des textes textiles écrits en travaux d'aiguille est une étape nécessaire, selon Maureen Daly Goggin, à la démocratisation des espaces de discours (Goggin, 2009).

On m'a dit un jour, lors d'une présentation du projet *4096 possibilités* et de son archive, que l'archive était beaucoup plus importante que les patchworks. Ce commentaire négligeait le travail de couture central au projet et instaurait un rapport hiérarchique entre les deux formes de textes présentées (le texte papier de l'archive et le texte textile des patchworks). Je passe à présent au travail d'écriture des bordures des patchworks.

3.3.3.2 *Écritures de bordure*

Un imprévu : je dois livrer les patchworks au CCA plus tôt que je ne l'avais anticipé; je n'ai que quelques jours pour les compléter. Le temps compressé catalyse mes mouvements, accélérant mes prises de décision, en particulier dans le travail de finition des bordures. Il influence l'esthétique finale des patchworks et intensifie l'engagement de mon corps dans mes gestes de couture.

Maureen Daly Goggin perçoit le double travail d'écriture de l'aiguille comme ayant des impacts social et politique (Goggin, 2009). Je perçois le travail de l'aiguille dans la même relation de réciprocité, mais comme ayant un impact physique sur mon corps : sur mon dos, mes yeux et mes poignets qui se fatiguent. Je travaille mes patchworks comme ceux-ci me travaillent. Dans cette période d'activité condensée, le travail de couture est également rattaché à des états psychologiques : panique, colère, exaspération... Les patchworks, détachés de ces liens intimes dans leur lieu d'exposition, ne traduisent plus ces échanges d'écritures. Naît l'expérience d'un arrachement dans le passage des œuvres de leur espace de

conception à leur espace de présentation. Qu'arrive-t-il, dès lors, de la lisibilité des séquences d'écriture dont sont composées mes textiles?

Mes patchworks, en tant que territoires textiles, contiennent les traces de mes trajets, de mon cheminement par essais et erreurs, car la contrainte du temps entraîne plusieurs accidents de parcours. Je mesure les tracés de bordure en terme de distances : 6 mètres par patchwork; $6 \times 6 = 36$ mètres de points de couture à couvrir en l'espace de quelques jours. En atelier, j'exécute et j'écris simultanément la séquence de création d'une bordure qui précède l'assemblage de celle-ci au patchwork :

Bordure : improvisation de tissus; recyclage de retailles; tissus cousus à la machine; tissus découpés en bandes; tissus pliés une fois; premier passage du fer à repasser; tissus repliés; deuxième passage du fer à repasser; bordure épinglée; bordure mesurée le long du patchwork; patchwork installé sur le lit; épingles retirées de la bordure; épingles réinsérées sur les épaisseurs de la bordure et des patchworks...



Figure 3.16, Création d'une bordure, crédit photographique : Astrid Beau, 2012

Vient ensuite l'étape d'assemblage des bordures aux patchworks. Encore une fois, je décris mon processus de création en travaillant :

J'écris, au fur et à mesure que s'installe ma panique de ne pas pouvoir livrer les œuvres à temps, avec du fil et une aiguille, avec différentes écritures sous forme de points de couture, effacés successivement avec des ciseaux, inscrits dans le processus de création des patchworks mais invisibles... J'écris jusqu'à trouver une solution, quelque peu maladroite, mais une solution tout de même. J'essaie d'abord de sauver du temps en cousant mes bordures à la machine alors que je voulais faire cette finition à la main. Les points de couture sont trop rapprochés et zigzaguent sur la bordure. Ma machine à coudre, domestique plutôt qu'industrielle, a de la difficulté à relier ensemble les sept couches de tissus des patchworks dont certaines sont constituées de manteaux d'hiver. Je reviens à mon idée originelle de finition à la main... J'essaie un point de feston, esthétiquement attrayant, mais qui ne relie pas l'ensemble des couches du patchwork et qui est lent à exécuter.



Figure 3.17, Point de feston, scan, 2012

J'enregistre mon processus de création à l'aide de scans et de photographies, parce que cette concentration de gestes et d'efforts, ce dépassement de mes limites physiques et psychologiques constitue une performance qui affranchit temporairement les frontières entre art et vie.

Dialogue de question-réponse entre le travail du fil et de l'aiguille et celui des ciseaux. Redécouverte du véhicule de ma main, reliant ensemble les strates de tissu. Le manque de temps rend mes gestes frénétiques. J'ai cessé de réfléchir : j'agis, faisant et défaisant les points de couture au fil de mes expérimentations...

Je teste des points que je n'ai jamais utilisés. J'accumule les échecs. Je reviens sans cesse vers mon lieu de départ. Lorsque je découps une série de points, le passage du fil et de l'aiguille creuse des ornières dans le tissu. Qui prend conscience, dans la version finale des patchworks, de ces écritures effacées? Qui découvre ces indices, ces traces à peine visibles, sous forme de minuscules trous de piqûre? Qui inspecte une œuvre textile d'aussi près, pour en décomposer les mouvements et les luttes?

L'ensemble des questionnements techniques qui tissent un textile participent d'une rhétorique matérielle, articulée sous forme de choix esthétiques :

In viewing women's needlework as rhetorical discourse, we consider its nature as potentially coded communication, including its processes of construction as well as its material body (...) women did (...) intentionally make some sort of personal statement with their work, whether this statement was made through color choices, pattern/text, or overall design. (Pristash, Schaechterle and Wood)

Je choisis le point le plus simple et le plus direct : un point droit... Me déplacer en pointillés de fil, comme les lignes brisées d'une route, le long de la bordure du tissu. Ne pas dévier de cette route étroite car le fil doit relier ensemble toutes les couches de tissu. Le travail d'assemblage à la main est beaucoup plus lent, mais aussi plus contrôlé. Retourner le patchwork après chaque point de couture pour m'assurer que celui-ci a traversé la bordure. La vitesse de mes gestes se lit dans la longueur, la régularité ou l'irrégularité de mes points.

3.3.4 Trajets

Mes parcours dans la ville, à la recherche de matériaux textiles, reprennent mes gestes de couture. La promenade est le fil reliant des territoires disparates. Comme dans la construction de mes patchworks, j'alterne entre le suivi du tracé pré-découpé des rues de la ville et des

mouvements d'improvisation.

Mes trajets défont les plans de la ville : je la redécoupe, la re-cartographie par l'écriture invisible de mes pas et de mes expériences, dictés par ma quête de textiles sur les trottoirs. La marche est le geste d'échange de mon corps contre des matériaux et des images. Cet échange est en même temps l'appropriation éphémère d'un territoire : je m'approprie les rues de la ville par le tracé de mon corps, par la promenade, par le motif de mes trajets, comme je m'approprie le territoire de mes patchworks par la couture, par l'engagement de mon corps dans mes gestes et par mes choix esthétiques... Mais l'appropriation des rues se dissipe à la fin de mes trajets : la marche est un travail que je laisse derrière moi. Je rends les rues telles que je les ai traversées jusqu'à la re-fragmentation, puis la recomposition d'un prochain patchwork urbain.

CONCLUSION

Je me suis promenée dans la ville pendant deux ans, à la recherche de textiles à transformer en divers projets artistiques et littéraires. Mon activité artistique s'est déployée dans quatre espaces principaux, à savoir la rue, la buanderie, l'atelier et le parc. J'ai systématiquement archivé mes matériaux, afin d'en préserver la mémoire. J'ai utilisé le patchwork comme site d'explorations multiples, allant de constructions mathématiques à des projets portraits. L'analyse de mon processus de création, proposé comme exercice dans un séminaire de maîtrise, m'a permis de me questionner sur mes actes de couture que j'ai apparentés à de l'écriture.

Dans mes divers projets de maîtrise, j'ai retrouvé plusieurs éléments de ma pratique en broderie, mais reconfigurés différemment, transformation que j'apparente au processus de création d'un patchwork, tel qu'évoqué par Judy Elsley dans *The Color Purple and the Poetics of Fragmentation*, composé de fragments de tissus, déchirés, puis reconstitués pour former nouvel ensemble (Elsley, 1996). Mes deux pratiques textiles sont reliées ensemble par un fil de gestes, d'idées et de processus similaires, mais conduits et adressés différemment.

Plusieurs aspects de ma pratique en broderie se sont retrouvés dans mes projets de maîtrise : l'aspect répétitif des gestes et des processus, l'importance du travail de mémoire, la quête d'intimité tactile dans le choix de tissus seconde-main, l'affiliation à des pratiques artisanale et féministe, l'intérêt pour les couleurs vives, le développement de systèmes de codification des tissus, le travail solitaire, le déploiement de ma pratique dans des lieux publics (notamment la documentation de mes œuvres dans des parcs), l'archivage de mes expériences personnelles, la dimension sérielle de mes projets...

J'ai ouvert ma pratique artistique à d'autres champs d'investigation, expérimentant avec de nouveaux médiums : la photographie, l'installation, la couture à la machine, le texte en lien direct avec les textiles, la performance, le cahier d'archives...

Ce mémoire, dans sa construction méthodologique, témoigne d'une lutte pour délimiter ma pensée et rassembler les fragments en blocs cohérents. Sans être parvenue à tout à fait imiter la construction fluide et instinctive de mes patchworks, j'ai expérimenté avec une « esthétique alternative » (Peppers, 1994), confrontant différents styles d'écriture, alternant entre un *patron* d'écriture académique et d'autres formes plus libres : poèmes, notes prises sur la rue et en atelier, entrevues. Ce mémoire est une proposition d'écriture patchwork, choisie parmi une infinité de possibilités...

- Arnold, Maya. 2009. *Designs curatoriales et de recherche*. Paris : Éditions du Centre de la photographie et de la production. Peck, Montréal, graphique.
- Arnold, Maya. 1986. « La production textile domestique au Québec : extraction de la beauté et récupération des tissus usagés ». Mémoire de maîtrise. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Arnold, Peck, William Arnold, John Boardley, Jane Livingston et Alvin Wadlow. 2002. *The Quilt of Gee's Bend*, p.8-19. Atlanta (Georgia) : Turnwood Books.
- Aubin, Virginie. 2010. *L'Odysse et les mathématiciens : une description, configurations, transformations après la dimension*, qui a suivi la conférence. Médiathèque les Champs libres. Québec. Décembre 2010, publié sur m3.arts.mcgill.ca/odysseus/
- Blanchard, Denis. 2011. Critique de l'exposition *Familles tout être pour à sauver les marins* exposé à la galerie Circa, Montréal, publié le 14 août 2011 sur <http://denisblanchard.net>
- Boutin, Nicolas. 2009. *Reflexions : pour une esthétique de la globalisation*. Paris : Desoff.
- Brown, Anna L. 1994. « Reading Lewis ». In *Quilt Culture : Tracing the Pattern*, sous la dir. de Judy Eblay et Cheryl B. Turner, p.33-48. Columbia (Missouri) : University of Missouri Press.
- Charafeddine, Mayana. Entrevue sur la diasporisation. Rencontre avec Katia Léves, Québec, août 2012, Brunoie Charrier, Montréal.
- Cheney, Jean-François. 1992. *Le Jeu des cercles blancs dans Le Vie monde d'après de Georges Perec*. Villa Laballe (Québec) : Éditions Hurtubise.
- Choi, Soheon. 2011. *AP444191 : nouvelles de création : rapports de la pratique à la théorie*. Université du Québec à Montréal. Montréal (Québec), hiver 2011.
- Ellis, John. 1996. *Quilt as Textiles*. The Semiotics of Quilting. New York, Washington D.C., Bonn, Montréal and Mainz, Berlin, Vienna, Paris : Peter Lang.
- Greene, Gail. 2001. *Quilts, Quilts and Quiltmakers : The Quilted Girl's Heart and Quilted Female Storyteller*. London : Penguin Books.

BIBLIOGRAPHIE

ABC : MTL : Un autoportrait de Montréal, exposition au Centre Canadien d'Architecture, du 13 novembre 2012 au 31 mars 2013. Mirko Zardini, concept ; Fabrizio Gallanti, commissaire ; Simon Pennec, Emilie Retailleau, Victoria Bugge Øye, Alexandra Courcolas, Elsa Lam, Sheehan Moore, Maya Soren, équipe curatoriale et de recherche ; Nuria Montblanch, Sébastien Larivière, scénographie et production ; Feed, Montréal, graphisme.

Archambault, Danièle. 1986. « La production textile domestique au Québec : extraction de la matière et récupération des tissus usagés ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

Arnett, Paul, William Arnett, John Beardsley, Jane Livingston et Alvia Wardlaw. 2002. *The Quilts of Gee's Bend*, p.8-19. Atlanta (Géorgie) : Tinwood Books.

Audin, Michèle. 2010. *L'Oulipo et les mathématiques : une description*, conférence, texte complété après la discussion qui a suivi la conférence. Médiathèque les Champs libres, Rennes, 20 octobre 2010, publié sur michele.audin@math.unistra.fr

Blanchard, Benoît. 2011. Critique de l'exposition *Pavillon levé (dix jours à vaincre les mortes eaux)* à la galerie Circa, Montréal, publiée le 14 août 2011 sur <http://oeuvres-revue.net>

Bourriaud, Nicolas. 2009. *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*, Paris : Denoël.

Bower, Anne L. 1994. « Reading Lessons ». In *Quilt Culture : Tracing the Pattern*, sous la dir. de Judy Elsley et Cheryl B. Tornsey, p.33-48. Columbia (Missouri) : University of Missouri Press.

Charafeddine, Mayssan. Entrevue sur le *dumpsterdiving*. Rencontre avec Kesso Line Saulnier, août 2012, Brasserie Cherrier, Montréal.

Chassay, Jean-François. 1992. *Le Jeu des coïncidences dans La Vie mode d'emploi de Georges Perec*, Ville LaSalle (Québec) : Éditions Hurtubise.

Côté, Mario. *AVM-8101 : Séminaire de création : rapports de la pratique à la théorie*, Université du Québec à Montréal, Montréal (Québec), hiver 2011.

Elsley, Judy. 1996. *Quilts as Text(iles) : The Semiotics of Quilting*. New York, Washington (D.C.), Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Vienna, Paris : Peter Lang.

Guerrilla Girls. 2003. *Bitches, Bimbos and Ballbreakers : The Guerrilla Girls' Illustrated Guide to Female Stereotypes*, Londres : Penguin Books.

Goggin, Maureen Daly. 2009. « Introduction : Threading Women ». In *Women and the Material Culture of Needlework and Textiles, 1750-1950*, sous la dir. de Maureen Daly Goggin et Beth Fowkes Tobin, p. 1-12. Farnham, Londres, Burlington : Ashgate.

Gordon, Beverly et Horton, Laurel. 2009. « Turn-of-the-Century Quilts : Embodied Objects in a Web of Relationships ». In *Women and the Material Culture of Needlework and Textiles, 1750-1950*, sous la dir. de Maureen Daly Goggin et Beth Fowkes Tobin, p. 93-110. Farnham, Londres, Burlington : Ashgate.

Kelley, Margot Anne. 1994. « Sister's Choices : *Quilting Aesthetics in Contemporary African American Women's Fiction* ». In *Quilt Culture : Tracing the Pattern*, sous la dir. de Judy Elsley et Cheryl B. Tornsey, p.49-67. Columbia (Missouri) : University of Missouri Press.

Lévi-Strauss, Claude. 1966. *The Savage Mind*. Chicago : University of Chicago Press.
Making a Quilt out of T-Shirts, article sur le site web de Quiltbug Quilt Shop :
<http://www.quiltbug.com/articles/tshirt-quilts.htm>

Pavillon levé (dix jours à vaincre les mortes-eaux), exposition à la galerie Circa, 444 Édifice Belgo, Montréal, commissariée par Guillaume Clermont et Andréanne Godin, du 29 juillet au 7 août 2011.

Peppers, Cathy. 1994. « Fabricating a Reading of Toni Morrison's *Beloved* as a Quilt of Memory and Identity ». In *Quilt Culture : Tracing the Pattern*, sous la dir. de Judy Elsley et Cheryl B. Tornsey, p.84-95. Columbia (Missouri) : University of Missouri Press.

Perec, Georges. 1969. *La disparition*, Paris : Denoël.

Perec, Georges. 1980. *La Vie mode d'emploi*, Paris : Le Livre de Poche.

Perec, Georges. 1993. *Cahier des charges de La vie mode d'emploi*, Paris : CNRS Éditions et Cadeilhan : Zulma.

Prichard, Sue. 2010. « Introduction ». In *Quilts 1700-2010 : Hidden Histories, Untold Stories*, sous la dir. de Sue Prichard, p.9-23. Londres : V&A Publishing.

Pristash, Heather, Schaechterle, Inez et Carter Wood, Sue. 2009. « The Needle as the Pen : Intentionality, Needlework, and the Production of Alternate Discourses of Power ». In *Women and the Material Culture of Needlework and Textiles, 1750-1950*, sous la dir. de Maureen Daly Goggin et Beth Fowkes Tobin, p. 93-110. Farnham, Londres, Burlington : Ashgate.

Queneau, Raymond. 1961. *Cent mille milliards de poèmes*, Paris : Gallimard.

Rey-Debove, Josette et Alain Rey (dir. publ.). Le Petit Robert, éd. 2006, sous « patchwork ». Paris : Dictionnaires Le Robert.

Rimbaud, Arthur. 1870. « Le bateau ivre ». In *Poésies complètes*, 1963, p.72--74. Paris : Gallimard.

Todd, Barbara. *FBR3-340 : Fibre Structures II*, année universitaire 2007-2008, Université Concordia, Montréal (Québec).

Wahlman, Maude Southwell et John Scully. 1983. « Aesthetic Principles in Afro-American Quilts ». In *Afro-American Folk Arts and Crafts*, sous la dir. de William Ferris, p.79-97